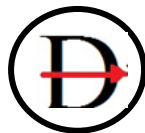


**SERGIO RUSSO**

*La malattia allo specchio*  
*Lucide ossessioni in Carmelo Samonà*



Diacritica Edizioni

2019



«Ofelia», 7



SERGIO RUSSO

*La malattia allo specchio*  
*Lucide ossessioni in Carmelo Samonà*



Diacritica Edizioni

2019

Copyright © 2019  
**Diacritica Edizioni di Anna Oppido**  
Via Tembien 15 – 00199 Roma

[www.diacriticaedizioni.it](http://www.diacriticaedizioni.it)  
[www.diacriticaedizioni.com](http://www.diacriticaedizioni.com)  
[panetta@diacritica.it](mailto:panetta@diacritica.it)

Iscrizione al Registro Operatori Comunicazione n. 31256  
ISBN 978-88-31913-10-2  
Pubblicato nel mese di luglio 2019

Quest'opera è diffusa in modalità *open access*.  
Realizzazione editoriale a cura di Maria Panetta.

*– Ahora sé que en verdad me has perdonado – dijo Caín –, porque olvidar es perdonar.  
Yo trataré también de olvidar.  
Abel dijo despacio: – Así es. Mientras dura el remordimiento dura la culpa.*

Jorge Luis Borges, *Abel y Caín*





## *Sommario*

Introduzione

*Un bilancio e una scommessa*..... 13

Capitolo I: *Tracce biografiche*..... 23

Capitolo II: *La follia in prigione, la prigione della follia*..... 31

Capitolo III: *Nel nome del figlio*..... 67

Bibliografia..... 119

Indice dei nomi..... 131



*A Pippo*



## Introduzione

### *Un bilancio e una scommessa*

Un uomo si propone di disegnare il mondo.  
Nel corso degli anni popola uno spazio con immagini di province,  
di regni, di montagne, di baie, di vascelli, di isole,  
di strumenti, di astri, di cavalli e di persone.  
Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee  
traccia l'immagine del suo volto.

(J. L. Borges, *L'artefice*)

«Per inattuale che ciò suoni nel clima postmodernista, è in un vissuto doloroso che affonda lontane radici quella che credo la più profonda ragione di attualità della sua narrativa». Così scrive Francesco Orlando in *Suoni flebili e opachi*, saggio introduttivo all'edizione Oscar Mondadori di *Fratelli e tutta l'opera narrativa* di Carmelo Samonà.

Sono trascorsi diciassette anni – la raccolta è uscita nel 2002, ma il saggio di Orlando è riapparso come postfazione all'edizione Sellerio del solo *Fratelli* nel 2008 –, la temperie postmodernista ha decisamente imboccato la sua fase calante, eppure l'“inattualità” della narrativa di Samonà conferma, come allora, la sua «ragione di attualità».

Complice uno sporadico interesse da parte della critica, oggi Samonà è molto celebrato e ricordato come ispanista e studioso di letteratura, ma sconosciuto o pressoché dimenticato come narratore. Eppure fu

sicuramente felice l'esordio nel 1978 con *Fratelli*, che gli valse infatti, nello stesso anno, il premio Mondello per la narrativa italiana opera prima e la partecipazione allo Strega e al Campiello, in seguito la finale del Premio Bergamo (1985) e il Pozzale Luigi Russo nel 2002.

Proprio la partecipazione al Premio Strega lo fece conoscere a molti studiosi e ne determinò la circolazione presso il grande pubblico: i premi, le recensioni e le trentamila copie vendute in pochi mesi ne segnalano il gradimento del mercato e della critica.

Ebbe giudizi favorevoli anche da intellettuali come Francesco Orlando, lontano parente e amico fraterno oltre che curatore di un volume che raccoglie tutta la sua opera narrativa<sup>1</sup>, da autori come Morante, Ferrero, Garboli, Calvino e soprattutto Natalia Ginzburg, che spinse molto per la sua pubblicazione presso Einaudi<sup>2</sup>. Eppure Samonà non credeva in un'accoglienza simile, tanto da temere una perdita economica per la casa editrice torinese.

All'entusiasmo iniziale non seguì una sistematizzazione critica. Saggi come quello della studiosa francese Laballe<sup>3</sup> – che dimostra anche un'attenzione che superava i confini nazionali –, di Biasin<sup>4</sup>, Toscani<sup>5</sup> e Ravazzoli<sup>6</sup> sono fra i pochissimi ad avere un respiro più ampio di un articolo di giornale.

---

<sup>1</sup> C. SAMONÀ, *Fratelli e tutta l'opera narrativa*, Milano, Mondadori, 2002.

<sup>2</sup> Possiamo leggere gli aneddoti che portarono alla pubblicazione in una recente biografia della Ginzburg: S. PETRIGNANI, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2018.

<sup>3</sup> M. MUIÀ LABALLE, *Note pour une lecture de "Fratelli"*, in «Italiques», 1, ottobre 1981, pp. 69-104.

<sup>4</sup> G. BIASIN, *Le icone italiane*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 183-208.

<sup>5</sup> C. TOSCANI, *La prossemica del personaggio*, in «Il lettore di provincia», XI, dicembre 1980, pp. 74-84.

<sup>6</sup> F. RAVAZZOLI, *Figure di tempo nel romanzo novecentesco*, in «Materiali filosofici», n. 9, 1983, pp. 89-112.

Occorrerà aspettare la pubblicazione postuma per Garzanti dell'incompleto *Casa Landau* nel 1990, a cura di Orlando, per leggere l'acutissimo saggio di Cesare Segre<sup>7</sup>, in cui lo studioso confronta i temi ricorrenti nell'intera opera narrativa dell'autore siciliano.

Ma, a parte questo contributo e quello già citato di Orlando – a oggi, i più importanti, profondi e fecondi, a parer nostro, nel panorama della critica su Samonà –, dall'ultimo decennio del secolo scorso a oggi l'interesse verso il nostro autore è stato poco costante, quando non assente, nonostante l'implicito invito dei due studi appena citati.

*Fratelli* continua ad essere il testo più famoso ma anche il più studiato, con declinazioni che forse il testo stesso non permetterebbe. Pensiamo ad esempio ad una ricognizione della letteratura italiana *sub specie Pirandelli* alla quale viene accostato a opera di Zangrilli<sup>8</sup>; ma sarà soprattutto Salvatore Guglielmino a confermare un percorso di canonizzazione spiccatamente siciliana<sup>9</sup>, selezionando una decina di pagine da *Fratelli* per l'antologia *Narratori di Sicilia*<sup>10</sup>. Il criterio geografico di

---

<sup>7</sup> C. SEGRE, *La vita, la follia, i modelli in Casa Landau*, in «Autografo», 27, 1992, pp. 21-31.

<sup>8</sup> F. ZANGRILLI, *Linea pirandelliana nella narrativa contemporanea*, Ravenna, Longo, 1990, pp. 209-12.

<sup>9</sup> Sulla “sicilianità” di Samonà i pareri della critica furono da subito discordi. Ad esempio Alberto Frasson, recensendo *Fratelli*, scrisse che «dell'origine sicula, generalmente così marcata in chi la può esibire, non vi è traccia nel racconto» (*Nell'inferno di un'impossibile convivenza*, in «Messaggero del Lunedì», 19 giugno 1978), mentre Claudio Marabini fu di parere contrario: «[Samonà] è palermitano e ha qualcosa del genio insulare. Ha lavorato sulla remota strada di Pirandello ma al di là dei suoi confini, nel territorio dove la personalità, già scissa e disgregata, affonda nei meandri della malattia mentale e cerca al suo interno una logica e una verità» (*Fra i segreti della pazzia*, in «Il Resto del Carlino», 30 marzo 1978).

<sup>10</sup> *Narratori di Sicilia*, a cura di L. Sciascia e S. Guglielmino, Milano, Mursia, 1991, pp. 411-21. La prima edizione di quest'importante antologia è del 1967; il capitolo su Samonà è opera di Guglielmino, inserito nella seconda edizione, pubblicata dopo la morte di Sciascia.

questa “sicilianizzazione” prosegue in un libro di Salvatore Ferlita<sup>11</sup>, che ha il merito, fra gli altri, di ridare voce e spazio ad autori “sommersi”.

Un'altra corrente che piega alla propria visione ideologica<sup>12</sup> la lettura e l'interpretazione di *Fratelli* è rappresentata dagli studi di impronta psichiatrica, psicologica o psicoanalitica. Ne è esempio il saggio di Hautmann<sup>13</sup>, che vede nel romanzo un'esemplificazione del rapporto terapeuta-paziente, a scapito dello specifico letterario dell'opera.

Prescindendo dagli psichiatri e da chi è arrivato alla sua narrativa anche per via dell'origine siciliana, sono relativamente pochi gli studiosi che hanno voluto scrivere su Samonà; tra costoro spiccano i nomi di Roberta Mori<sup>14</sup> e Cecilia Gibellini<sup>15</sup>.

Purtroppo Samonà non ha ancora trovato il posto, che crediamo meriti, tra le pagine delle principali storie e antologie della letteratura italiana. Giulio Ferroni, nel volume della sua *Storia della letteratura italiana* dedicato al secolo scorso, si limita a scrivere:

Sono approdati tardi alla narrativa vari critici e professori universitari. Tra questi si distingue un altro siciliano, Carmelo Samonà (1926-1990), tra i maggiori studiosi

---

<sup>11</sup> S. FERLITA, *I soliti ignoti. Scritti sulla letteratura siciliana sommersa del Novecento*, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 2005, pp. 91-92.

<sup>12</sup> Nulla di nuovo in una recensione determinata dall'appartenenza dell'autore a un'ideologia e non da istanze meramente letterarie, quelle che il testo stesso richiede ed invita ad accogliere. Tuttavia, pur nella loro “faziosità”, queste recensioni sono utili ad una mappatura della temperie culturale del periodo storico a cui appartengono.

<sup>13</sup> G. HAUTMANN, *La relazione psicotica in “Fratelli” di Carmelo Samonà*, in «Rivista di Psicoanalisi», 1, 1981, pp. 48-71.

<sup>14</sup> R. MORI, *Gli appartamenti, le stanze, le strade: la rappresentazione dello spazio nell'opera di Carmelo Samonà*, in «Italianistica», XXXII, 3, 2003, pp. 455-62; poi, col titolo *L'altrove mentale di Carmelo Samonà*, in ID., *La rappresentazione dell'«altrove» nel romanzo italiano del Novecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2008, pp. 138-50.

<sup>15</sup> C. GIBELLINI, *La grammatica della follia. Svevo, Pasti, Berto, Mari, Samonà, Manganelli*, in R. BERTAZZOLI, C. GIBELLINI, S. LONGHI, *La mente perturbata. Figurazioni letterarie del male interiore*, Verona, Cierre, 2013, pp. 189-300.



italiani di letteratura spagnola, che nel romanzo *Fratelli* (1978) ha seguito con una prosa densa, pudica e accorata, delicata e violenta, la sofferenza di un narratore in rapporto quotidiano con un fratello malato di mente: con inquieta trepidazione, con un'intima forza tragica, la parola del sano cerca di trovare una comunicazione corporea con il malato, di individuare il nesso che collega salute e malattia, ragione e follia: notevoli anche gli altri due libri di Samonà, *Il custode* (1983) e il postumo *Casa Landau* (1991 [anziché 1990]) [...]<sup>16</sup>.

Giudizio stringatissimo, la cui sintesi s'arresta a poco più di una descrizione.

Anche Vittorio Coletti non va oltre le poche righe. È però degna di rilievo l'inclusione del nostro autore nel capitolo intitolato *Contro la lingua media* della sua *Storia dell'italiano letterario*. Coletti fa risaltare infatti la sua lingua «ricca, calibrata sull'eco fonica delle parole più che sulla precisione del loro significato»<sup>17</sup>, accomunandolo alla triade del canone siciliano del secondo Novecento: Sciascia, Consolo, Bufalino. Una scrittura che si oppone al dilagare dell'italiano medio, descritta come «lirica» e «calcolatissima», «con pause ritmiche e ritmiche congiunzioni». Per Coletti la lingua di Samonà è «l'opposto dell'italiano concreto e preciso», che a suo parere costituisce la lingua media.

Nel testo di Giuliano Manacorda<sup>18</sup> Samonà compare fra gli autori degli anni Ottanta senza ulteriori distinzioni: segue infatti Eco e Bufalino e naturalmente non viene suggerita alcuna affinità fra i tre. Oltre a evidenziare «le sue grandi risorse della parola», spicca il riferimento al secondo romanzo, *Il custode*, e alla

---

<sup>16</sup> G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, Vol. 4, *Il Novecento e il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 2012, p. 708.

<sup>17</sup> V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 380-81.

<sup>18</sup> G. MANACORDA, *Letteratura italiana d'oggi. 1965-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 365.

clausura del personaggio come metafora dell'universale condanna del vivere o, al contrario, come memoria e denuncia di orrende prigionie di cui tanto parlavano le cronache di quegli anni e qui riprese non nella loro verità di fatto ma nel loro tragico e offensivo modello di distruzione della persona.

Alcuni recensori, come Bertoncini<sup>19</sup>, videro proprio in questo secondo romanzo un esplicito richiamo al sequestro e all'omicidio di Aldo Moro nel '78. Lo stesso Samonà negò esplicitamente ogni riferimento al reale nell'intervista concessa a Walter Mauro: «[*Il custode*] non ha niente a che fare coi sequestri di persona, non vuol essere la trasposizione narrativa di un atto di terrorismo e non si propone nessuna analisi storica del fenomeno»<sup>20</sup>.

Anche Eugenio Ragni, curatore del capitolo *Scrittori dell'ultimo Novecento* della *Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato<sup>21</sup>, dedica poco spazio all'opera di Samonà e incorre in più di un'inesattezza: dopo essere stato accomunato ad *Autobiografia di un baro* di Luca Canali<sup>22</sup>, per la dolorosa esperienza personale di entrambi che dà ai romanzi una «fisionomia tutta particolare», *Fratelli* diventa la descrizione di una situazione di estrema incomunicabilità, «realmente e dolorosamente vissuta con il fratello colpito da demenza precoce». All'errore evidente si aggiunge un'analisi succinta – da noi condivisa solo in parte – riguardante soltanto i primi due romanzi poiché al terzo è riservata un'unica riga che si limita a comunicare l'incompiutezza di *Casa Landau*: attraverso lo

---

<sup>19</sup> G. BERTONCINI, *Fantasie vitali di un prigioniero solo coi banditi*, in «Il Tirreno», 13 novembre 1983.

<sup>20</sup> W. MAURO, *La mia mente è un romanzo*, in «Gazzetta di Carpi», 22 marzo 1984.

<sup>21</sup> *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, vol. IX, *Il Novecento*, parte II, *Il Secondo Novecento*, Milano-Roma, Il Sole 24 Ore-Salerno editore, 2005, p. 1117.

<sup>22</sup> L. CANALI, *Autobiografia di un baro*, Milano, Bompiani, 1983.

«straordinario nitore stilistico», la «condizione claustrofobica in cui sono costretti, volontariamente o forzosamente, i quattro personaggi porta ai confini di un'allegoria esistenziale». Samonà è presente anche nella *Storia della letteratura italiana del Novecento* di Giacinto Spagnoletti<sup>23</sup>, che non va oltre una citazione, peraltro ripresa dal manuale di Ferroni, e alcune parole di contorno.

Nella *Storia generale della letteratura italiana* diretta da Borsellino e Pedullà troviamo finalmente un'indagine più attenta, per quanto anch'essa ristretta al primo romanzo di Samonà<sup>24</sup>, ma in un puntuale raffronto col contesto culturale di quegli anni. All'interno del capitolo *Postavanguardia e nuovo realismo*, collocazione che tiene conto degli sperimentalismi narrativi ma anche dell'esattezza della scrittura di Samonà, Walter Pedullà così sottolinea l'eccezionalità di *Fratelli*: «libro che cerca altro e che guarda in alto, narrativa colta e di folta tramatura intellettuale, “sintassi nobile” e ritmo di gran dignità, non lento quanto rallentato dalla densità»<sup>25</sup>.

Ma soprattutto Pedullà coglie lo scarto netto nei confronti del tema della follia, della sanità mentale rispetto agli scrittori che precedettero Samonà di pochi anni:

---

<sup>23</sup> G. SPAGNOLETTI, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Newton Compton, 1994, pp. 856-58.

<sup>24</sup> W. PEDULLÀ, *Postavanguardia e nuovo realismo*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino e W. Pedullà, Roma-Milano, Gruppo editoriale l'Espresso-Federico Motta editore, 2004, vol. XV. Solo la colonna laterale di p. 381, intitolata *Carmelo Samonà, scrittore del disagio*, riporta informazioni, scarse peraltro, sul secondo e sul terzo romanzo.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

Negli anni Sessanta erano di moda i pazzi, gli idioti, gli ignoranti. L'Altro sì che ha la visione chiara di ciò che è autentico. [...]. L'esperienza di tale smacco l'ha raccontata Carmelo Samonà in *Fratelli*, romanzo memorabile per equilibrio compositivo, per elastica capacità espressiva della lingua, per acume intellettuale. Gli anni Settanta danno una tremenda lezione di realismo al decennio precedente, sia perché attuano alcuni suoi progetti audaci, sia perché smentiscono semplificazioni e ottimismo di una cultura che si era abbandonata a grandi sogni e ci aveva allungato la mano. *Fratelli* conclude non solo gli anni Settanta, collocandosi ai suoi vertici artistici, ma l'intera esperienza della controultura che aveva puntato sulla chiarezza dei pazzi e sulla trasgressione assoluta [...].<sup>26</sup>

E ancora, centrando sempre di più il magma che Samonà prova a maneggiare:

È finita l'illusione cara agli Anni Sessanta che la malattia mentale è uno stato migliore della salute (letteratura di chi scherza col fuoco che scotta gli altri) e nemmeno uguale. Il libro di Samonà ratifica quello che appare come una conferma del «primato» della ragione e degli altri parenti del versante realistico, compresa la Storia, ma non si rassegna alla conseguenza «storica» e «sociale» di veder tornare lontani e isolati (nonché isolabili) i due linguaggi. Lo scrittore, che non deve essere mai stato tanto ottimista da stimare uguali malattia e salute, si rifiuta di considerarli incomunicabili, nonché di penalizzare il problema e il suo linguaggio come marginali. [...] La narrativa degli Anni Sessanta avrebbe raccontato la storia dalla parte del fratello malato, col suo «povero» e rotto linguaggio. La metafora dominante era quella del folle, dell'idiota, dello smemorato che proprio perché vivo [*sic*] di ragione vede più a fondo e individua i comportamenti genuini sotto le mistificazioni dell'ordine, della ragione, dell'ideologia, della storia. L'epoca, più che dalle testimonianze dei razionalisti e dei realisti, l'abbiamo capita attraverso i paranoici di Volponi, mitomani di Malerba, gli esauriti di Sanguineti, nonché tutti gli altri personaggi che perdevano la testa. Facevano finta di non mettercela gli autori, attenti a «registrare» il caos, palus putredinis, inferno, fabbriche e città dell'alienazione, linguaggi bassi e altre «bassezze», materiali bruti e dissociati, schizomorfismi e ogni altra frattura di logica e di sintassi. Samonà invece ce la mette tutta: la testa, la ragione e ogni altro mezzo con cui comprendere, possedere un sistema che pur sa condannato a non trovare almeno per ora le parole con le quali potrebbe evitare l'esclusione e la reclusione. Tiene saldamente sotto controllo ogni sostantivo o aggettivo ma per allenarlo meglio ad essere preciso e «acrobatico», ragionevole e ardito, coerente a ambiguo<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 360.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 382-83.

Pedullà ritorna a parlare di Samonà, sempre in merito a *Fratelli*, anche nel volume XVI della stessa storia letteraria, nel capitolo *La cultura di fine secolo*, quasi a farne uno spartiacque generazionale:

Gli anni Settanta finiscono con *Fratelli* di Carmelo Samonà, un romanzo che tronca l'illusione che non c'è sostanziale differenza tra salute e malattia mentale. Lo schizofrenico è di là ed è impossibile un dialogo che vada oltre il muto linguaggio del corpo. Torna il sentimento di estraneità dell'individuo anormale che era stato avvertito all'inizio del Novecento<sup>28</sup>.

È evidente la mancanza di interesse dei critici nei confronti del secondo e del terzo romanzo, così come non esistono monografie complessive su Samonà né ricerche sistematiche<sup>29</sup>.

Sicuramente occorrerà uno studio più accurato della letteratura italiana degli anni Settanta per capire quale posto occupa Samonà rispetto ai suoi contemporanei e al canone novecentesco. Ma soprattutto crediamo che il riconoscimento che merita passi dalla comprovazione di un'ipotesi che ha, almeno per noi, i tratti dell'evidenza: *Fratelli* e *Il custode* sono le ante laterali di un trittico al cui centro domina *Casa Landau*, malgrado la sua incompiutezza. Lo stile che accomuna le tre opere è il mezzo per

---

<sup>28</sup> Ivi, vol. XVI, p. 581.

<sup>29</sup> Negli ultimi anni, due tesi su Samonà, una di Dottorato e una di Laurea Magistrale, si sono distinte, a nostro avviso, per precisione e originalità: V. SPINELLI, *Violenza e malattia nei romanzi di Carmelo Samonà*, tesi di Dottorato presentata alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Berna, 2005 (consultabile all'indirizzo [http://biblio.unibe.ch/download/eldiss/05spinelli\\_v.pdf](http://biblio.unibe.ch/download/eldiss/05spinelli_v.pdf)); F. MUSARDO, *Fratelli (1978) di Carmelo Samonà*, tesi di Laurea Magistrale presentata al Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Roma Tre, Anno Acc. 2017-2018 (consultabile all'indirizzo [https://www.academia.edu/39428966/\\_Fratelli\\_1978\\_di\\_Carmelo\\_Samon%C3%A0](https://www.academia.edu/39428966/_Fratelli_1978_di_Carmelo_Samon%C3%A0)). Se l'originalità della prima può non trovarci in tutto d'accordo, la precisione della seconda ha l'unico difetto di limitarsi, anche questa, all'analisi del solo *Fratelli*.

veicolare l'unicità del messaggio di Samonà, come se tutte e tre avessero da sempre concorso a un'unica urgenza narrativa.

Le pagine successive speriamo dimostrino la veridicità di quest'ipotesi.

I

Tracce biografiche





Scrittore relegato ai margini del dibattito culturale contemporaneo, per l'esigua produzione narrativa e per la difficoltà evidente di inquadrarlo tra i "filoni" dominanti della letteratura italiana del secondo Novecento, Carmelo Samonà merita sicuramente una riconsiderazione e un'analisi delle sue opere più attenta di quanto finora non sia stato fatto.

Samonà fu autore di tre opere narrative principali (*Fratelli*, *Il custode*, *Casa Landau*), tardivamente scritte rispetto alla sua attività prevalente di studioso e docente universitario di letteratura spagnola, e rimase sostanzialmente estraneo anche rispetto alla tradizione letteraria specificamente siciliana, malgrado appartenesse a una tra le più colte famiglie dell'aristocrazia palermitana.

Le evidenti corrispondenze fra i primi due romanzi ci autorizzano – non senza averci prima invitato – a compiere in questo lavoro, dedicato ai tre testi narrativi maggiori, un'analisi in parte sinottica che mostra una continuità palese tra *Fratelli* e *Il custode*: istanze, dinamiche, atmosfere, riferimenti testuali che si ripetono o affiorano da altre angolazioni, da diversi punti di vista.

Al terzo romanzo è dedicato invece un capitolo a parte: crediamo, e speriamo di dimostrarlo, che proprio *Casa Landau*, ancorché incompiuto e forse non nella definitiva stesura – è lecito il dubbio che l'autore avrebbe potuto apportare cambiamenti anche significativi prima di licenziarlo –, abbia un valore letterario e testimoniale tale da rappresentare il vertice del percorso narrativo ed esperienziale di Samonà.

Nato a Palermo il 17 marzo 1926<sup>30</sup>, era figlio di un importante architetto e urbanista, Giuseppe Samonà (1898-1983), e di una musicologa,

---

<sup>30</sup> Per le notizie biografiche abbiamo attinto soprattutto a E. SARMATI, *G. A. Samonà*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 90, *ad vocem*, Roma, Treccani, 2017 (cfr. la URL:

Teresa Favara (1899-1972), alla quale lo scrittore palermitano deve i propri notevoli interessi in campo musicale, sfociati nei saggi *Sulla fortuna attuale di Mozart*<sup>31</sup> ed *Elsa Morante e la musica*<sup>32</sup>. Dal matrimonio con Adele, detta Delia (1928-2008), nacquero due figli, Ferdinando (1952) e Giuseppe A. (1958), quest'ultimo storico delle religioni e anch'egli fortemente interessato alla letteratura, come dimostra, tra l'altro, il romanzo *Quelle cose scomparse, parole*<sup>33</sup>.

Samonà si laureò a Roma in Lettere, nel 1948, con una tesi in Storia moderna, ma poi, alla scuola di Angelo Monteverdi, diresse i propri interessi di studioso verso la letteratura spagnola medievale. Nel 1956 conseguì la libera docenza e nel '60 vinse il concorso da professore ordinario di Lingua e letteratura spagnola, che insegnò dal '61, presso la facoltà di Magistero, e dal '73 presso la facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Roma La Sapienza. Ebbe un ruolo molto attivo nello sviluppo dell'ispanistica italiana, contribuendo alla nascita delle due prime riviste nazionali di studi ispanici, cioè «Quaderni di letteratura spagnola della facoltà di Magistero» e «Studi di letteratura spagnola», nonché, nel 1973, dell'Associazione ispanisti italiani (AISPI).

La sua tesi di perfezionamento si tramutò nella sua prima pubblicazione importante, *Aspetti del retoricismo nella "Celestina"* (Roma, Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, 1953), che ancora oggi è uno fra i contributi più importanti sul capolavoro di Fernando de

---

[http://www.treccani.it/enciclopedia/carmelo-samona\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carmelo-samona_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 8/04/2019).

<sup>31</sup> Pubblicato in «La Cultura», XXIII, 2, 1985, pp. 357-62.

<sup>32</sup> Pubblicato in «Paragone», XXXVII, 432, 1986, pp. 13-20; poi anche in «Linea d'ombra», 89, 1994, pp. 64-66.

<sup>33</sup> Cfr. G. A. SAMONÀ, *Quelle cose scomparse, parole. Dizionario*, postfazione di F. La Porta, Nuoro, Ilisso, 2004.

Rojas; pochi anni dopo pubblicò *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento* (Roma, Carucci, 1960):

influenzato, come molti studiosi della sua generazione, dall'estetica crociana, ne visse, tuttavia, la crisi e ne avviò una profonda se non totale revisione, anche alla luce dei nuovi approcci stilistici di scuola spitzeriana e della critica strutturalista, verso la quale mantenne, comunque, una posizione di cauta polemica, come traspare nel significativo saggio intitolato *Sui rapporti fra storia e testo: la letteratura come trasgressione e altri appunti*<sup>34</sup>.

I suoi studi di ispanistica si concentrarono principalmente sulla letteratura del *Siglo de Oro*, con importanti contributi critici dedicati al teatro di Calderón de la Barca, Tirso de Molina e Lope de Vega, raccolti poi nel volume postumo *Ippogrifo violento*<sup>35</sup>. Dalla prefazione di Mario Socrate capiamo inoltre il rapporto di Samonà con il crocianesimo, che è «critico, pronto ad accogliere non solo i contributi diretti dell'insigne studioso, ma a sottolineare dialetticamente in positivo certe incongruenze e i limiti stessi di quel metodo e di quella scuola»<sup>36</sup>. Il saggio all'interno intitolato *Il giudizio crociano* è testimone ulteriore di una ricezione attenta ma passiva della lezione del filosofo.

Non mancarono, nella produzione critica di Samonà, anche studi di taglio comparatistico pubblicati su prestigiose riviste e dedicati, per esempio, al dantismo in Spagna e alla fortuna di Boccaccio nella letteratura spagnola del XV secolo.

Molto importante anche la sua attività manualistica e divulgativa: si pensi al suo *Profilo di storia della letteratura spagnola* (Roma, Veschi,

---

<sup>34</sup> E. SARMATI, G. A. Samonà, in *Dizionario biografico...*, op. cit.

<sup>35</sup> Cfr. C. SAMONÀ, *Ippogrifo violento. Studi su Calderón, Lope e Tirso*, Milano, Garzanti, 1990.

<sup>36</sup> Ivi, p. 9.

1959, poi più volte ristampato da altri editori), nel quale ridiscusse talune «categorie divenute *a priori* in una parte consistente della tradizione storiografica degli studi ispanici, quali *realismo*, *popolarismo*, *localismo*, *secentismo*»<sup>37</sup>, e ai capitoli sull'*Età dei re cattolici* e l'*Età di Carlo V* da lui scritti per la *Letteratura spagnola* (Milano, Sansoni-Accademia, 1973). Ma anche alla sua collaborazione, durata dal 1976 all'89, con le pagine culturali del quotidiano «la Repubblica»: i tanti articoli, dedicati prevalentemente ai classici della letteratura spagnola e ispano-americana, sono stati poi raccolti nel volume postumo *Scritture di Spagna e d'America* dagli allievi Stefano Arata e Norbert von Prellwitz (Roma, Bagatto Libri, 2003).

Alla sua vasta produzione scientifica affiancò l'attività di scrittore di narrativa. Ai brevi testi *Ultimo seminario*<sup>38</sup>, *L'esitazione* (1990) e *Cinque sogni*<sup>39</sup> (poi raccolti in *Fratelli e tutta l'opera narrativa*, Milano, Mondadori, 2002) e ai due romanzi *Fratelli* (Torino, Einaudi, 1978)<sup>40</sup> e *Il custode* (Torino, Einaudi, 1983; poi Milano, Garzanti, 1993) fece seguire *Casa Landau* (Milano, Garzanti, 1990). Anche in quest'ultimo sono presenti gli stessi temi dei precedenti – la malattia, la reclusione, il linguaggio, la claustrofilia, il doppio – ma con elementi nuovi, forse decisivi; il testo rimase tronco, come se quella soglia invalicabile su cui si

---

<sup>37</sup> E. SARMATI, G.A. Samonà, in *Dizionario biografico...*, op. cit.

<sup>38</sup> Pubblicato sulla rivista «Linea d'ombra», 20, 1987, pp. 112-20.

<sup>39</sup> Pubblicato sulla rivista «Paragone», XLI, 9, 1990, pp. 19-28.

<sup>40</sup> Recensito con plauso da Natalia Ginzburg, Alfredo Giuliani, Walter Pedullà e Giorgio Manganelli, ricevette il Premio Mondello 1978. Vide successive riedizioni (per le quali si veda la *Bibliografia*) e traduzioni in tedesco, inglese e francese. Nel 1985 la regista Loredana Dordi, con la collaborazione di Franca Ongaro Basaglia, ne ricavò un adattamento cinematografico, di cui Samonà non condivise il taglio incentrato esclusivamente su un caso di disturbo mentale, letto in chiave antipsichiatrica. Nel 2012 il romanzo fu portato sulle scene presso il Teatro Libero di Palermo con la regia di Antonio Viganò, attraverso un testo che lo stesso Samonà aveva riadattato prima della sua morte.

arrestano i protagonisti alla fine dei primi due romanzi volesse e dovesse mantenersi così anche nella vita.

In queste opere narrative Samonà realizza una convincente “finzione letteraria”, in barba alla teoresi antiromanzesca delle neoavanguardie, ancora in auge – ma per poco – sullo scorcio degli anni Settanta, differenziandosi però da proposte come quelle di Elsa Morante (il romanzo-affresco), di Consolo (il romanzo storico-politico), di Sciascia (il *conte philosophique* o la cronachetta), o del romanzo-romanzo più o meno *bestseller* (Bevilacqua, Chiara, Tomizza *etc.*).

Lontanissimo dal romanzo tradizionale e “consolatorio” risorto dalle ceneri del furore iconoclasta neoavanguardista, Samonà propose soluzioni autonome, di respiro e ascendenze più europei che italiani: il senso ossessivo e terebrante dei testi, la loro atmosfera beckettiana; le allegorie kafkiane e quell’«impeccabilità dell’assurdo»<sup>41</sup> che ricorda le armonie delle dissonanze dell’autore praghese; la coscienza della crisi intercettata dalla letteratura mitteleuropea del primo Novecento.

---

<sup>41</sup> È una definizione dello stesso Samonà che si legge nel saggio *Buster Keaton: il rigore dell’assurdo*, in *Arte e letteratura. Scritti in ricordo di Gabriele Baldini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1972, pp. 297-311 (poi ripubblicato su «Linea d’ombra», 50, 1990).



## II

La follia in prigione, la prigione della follia





Una personalissima ossessione attraversò la vita di Carmelo Samonà, poi riverberatasi, divenendone nucleo, nella sua produzione romanzesca: un'istanza narrativa esplosa in tarda età ma di lenta e sofferta maturazione, balsamo urticante di un dolore privato e che tale, privato, vogliamo rimanga.

Se l'ossessione, per vicissitudini ed elaborazione dell'autore, è strettamente personale, al pari della sua scrittura, così individuale e individuabile, essa è tuttavia un fenomeno talmente comune in letteratura – e in quelli che la fanno – da farne categoria:

Céline, Gadda, Gombrowicz, Kafka, Borges, Conrad, Canetti, Manganelli, Perutz, Melville, Landolfi, Maupassant: molti dei nostri scrittori prediletti sono degli ossessi. Ossessione è da assedio, ma il suo nome scientifico, *anancasma*, è da destino, *ananké*. Scrittori al servizio della propria nevrosi, pronti ad assecondarla e a celebrarla: scrittori che hanno nell'ossessione non solo il tema principale (e insieme il metodo con cui anche la più semplice esperienza è assottigliata in pasta sfoglia verbale), ma l'ispirazione stessa, sì che nessuna interpretazione mi pare fuorviante come quella che ne riconduce l'opera a un intento salvifico, quasi la scrittura sia solo un surrogato della pratica psicoanalitica. Al contrario, è proprio scrivendo che essi finiscono di consegnarsi inermi agli artigli dei demoni che li signoreggiano, finché, posseduti, essi diventano quegli stessi demoni. Così, nelle loro pagine, quelle visioni, quegli stravolgimenti, quell'eccitazione verbale, quegli avvitamenti retorici, quelle torsioni espressive (insomma quell'altissima maniera) non sono offe stilistiche gettate nelle fauci del mostro, ma lo stile stesso del mostro (uno stile paradossalmente naturale)<sup>42</sup>.

Michele Mari non annovera Samonà nel proprio elenco, escludendolo da un *pàntheon* al quale non ritiene che appartenga, eppure sintomi e manifestazioni di quella che descrive come una patologia sono presenti, costanti e cronici in tutte le opere del nostro autore.

---

<sup>42</sup> M. MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, Roma, Cavallo di Ferro, 2010, p. 17.

I tre romanzi, *Fratelli*, *Il custode* e *Casa Landau*, sono infatti aspetti e versioni diversi e complementari della stessa ossessione, testimoni di una finzione letteraria che vuole dare senso alla vita che l'ha ispirata.

A cominciare naturalmente dal primo, *Fratelli*. Il titolo dichiara da subito i protagonisti: è la storia infatti di due fratelli, unici abitanti della casa di famiglia ormai vuota; uno è malato, l'altro, il narratore in prima persona, si è assunto la responsabilità di prendersene cura. Poiché la malattia è una malattia della mente e quindi del linguaggio, l'unico dialogo possibile tra i due deve avvenire attraverso il gioco o la rappresentazione teatrale: il testo di alcuni classici da inscenare, come la fiaba di Pinocchio, diventa solo pretesto per variazioni che ne stravolgono trama e significato.

Fuori dalla casa compiono quelli che chiamano «Piccoli Viaggi», amara ironia per distinguerli dai «Grandi Viaggi», universi fittizi percorsi e abitati come «una casa dentro la casa, un tempo dentro al tempo» (F 20)<sup>43</sup> dalla loro fantasia, complice la geometria illusoria degli spazi domestici<sup>44</sup>. Per riuscire a dominare il caos della malattia, il fratello sano compila una «Tabella del tempo», in cui ordinatamente riassume tutto ciò che il fratello malato fa durante la giornata: tale compilazione diventa, però, un'ossessione, al pari della malattia. Anche i riti che scandiscono la quotidianità hanno carattere di ossessione e risvolti inquietanti che attestano una discesa nella follia: ogni mattina, al risveglio, il fratello sano riceve nel proprio letto la visita del fratello malato. Ma ancor prima dell'ingresso, quando ne scorge la figura dalla porta vetrata e benché sia

---

<sup>43</sup> Per comodità, le citazioni testuali verranno indicate tra parentesi con, rispettivamente, F quando tratte da *Fratelli*, C quando tratte da *Il custode* e con CL quando tratte da *Casa Landau*, seguite dal numero di pagina. Faremo riferimento all'edizione Sellerio 2008 per *Fratelli* e alle edizioni Garzanti 1993 per *Il custode* e Garzanti 1990 per *Casa Landau*.

<sup>44</sup> Cfr. R. MORI, *Gli appartamenti, le stanze...*, op. cit.

consapevole della sua identità, il narratore riconosce in quest'immagine sembianze che variano da forme animalesche a forme androgine, e che solo alla fine assumono le effettuali fattezze del fratello che attende sulla soglia. Durante uno dei "piccoli viaggi" al mercato cittadino, fra una folla anonima e indistinta, un uomo col mantello verde rapisce (o questo è quello che il fratello sano crede di vedere) il malato; in un'atmosfera che attribuiremmo facilmente a Kafka (ma anche a un certo Landolfi e sicuramente al Buzzati più cupo), in cui lo scambio di ruoli avviene senza soluzione di continuità e le proiezioni dei protagonisti acquistano corpo e sostanza interagendo nella realtà e non limitandosi ad abitare fantasie e paranoie, il fratello sano scopre però di essere egli stesso l'uomo dal mantello verde.

Unico personaggio che compare in aggiunta ai due principali è una donna accompagnata da un cane zoppo: benché priva di un nome che possa identificarla – come la malattia, così come i fratelli, anche loro senza nome –, ha tuttavia una specificità che la rende unica: è capace di instaurare una relazione autentica con entrambi i fratelli, cosa che mai prima era accaduta fra i due; alla morte violenta e misteriosa del cane, però, la donna scompare.

Il tempo, che pure sembra bloccato in un immobile presente, avanza però per il fratello sano: la vecchiaia incombe gradualmente e questi si avvia a un disfacimento fisico accomunabile alla malattia del fratello e che determina il fallimento della «Tabella». L'ordine, la salute, la salvezza che questa rappresentava e custodiva si rivelano mere illusioni<sup>45</sup>, atti mancati

---

<sup>45</sup> «Ma il sentimento tragico [...] trova compimento e acme in una sorta di pietà del Disordine (la formula piacque a Samonà), pietà oggettiva, storica, esistenziale, della ragione verso il Disordine; cui corrisponde, e qui si scende ancora più in profondo, la pietà del Disordine verso la solitudine e l'impotenza della ragione» (G. PAMPALONI, *Il sognatore di romanzi e la pietà del Disordine*, in «L'Indice», agosto 1990, p. 4). E aggiungerei: la pietà di sé.

forse per un boicottaggio compiuto dal narratore stesso e non dal fratello malato come il sano pensava. Segno che l'ossessione originaria sconfina nella paranoia, per quanto compensata da una speranza di rapporto più intimo – al limite della confusione e fusione delle due identità – col malato.

Nel secondo romanzo, invece, lo spazio asfissiante e protettivo di una cella è il luogo dello scontro-incontro fra un custodito e il proprio custode: narratore il primo, personaggio quasi *in absentia* il secondo. La vicenda è scarna di avvenimenti, ancor più che nel primo romanzo: un azzardo narrativo che si affida totalmente alla scrittura<sup>46</sup> e alla lingua, allusiva ma limpida, catartica benché ossessiva, suggestiva eppur razionale. La totale e kafkiana assenza del motivo della reclusione<sup>47</sup> crea una situazione, uno scenario, un orizzonte di aspettative angosciante<sup>48</sup> perché a una pena certa non corrisponde una colpa, o, se esiste, è sconosciuta. Il custodito, unico personaggio monologante di un romanzo che ha i tempi di una *pièce* teatrale, cerca in ogni modo di stabilire una relazione con il proprio carceriere ma, fino alla fine, non riesce nell'intento. A causa e ad effetto – ormai indistinti – di questo fallimentare e ininterrotto tentativo, il recluso, come il fratello sano del romanzo precedente, perde di lucidità e,

---

<sup>46</sup> Un'istanza narrativa che meriterebbe un approfondimento alla luce degli studi di Marthe Robert. Questa psicoanalista francese, nel suo libro *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1988, dedica un capitolo a Flaubert intitolato *En haine du roman*, 'in odio al romanzo', in cui indaga sulla trama dei romanzi dell'autore francese e su come, e perché, questa si assottigli fin quasi a sparire per ottenere quell'agognato "romanzo su nulla", che si regga solo con la forza interna delle frasi, senza una trama nel senso tradizionale, rifiutando cioè il "romanzesco". Un approfondimento che in maniera contrastiva chiarirebbe, crediamo, anche i cambiamenti in *Casa Landau*, il testo che seguirà *Il custode*.

<sup>47</sup> Stupisce, e turba, l'assenza non tanto del motivo quanto della volontà di saperlo da parte del custodito. Camus descrisse la scrittura di Kafka con parole che ora s'attagliano perfettamente anche a Samonà: «non ci si meraviglierà mai abbastanza di questa mancanza di ogni meraviglia» (A. CAMUS, *La speranza e l'assurdo nell'opera di Franz Kafka*, in ID., *Il mito di Sisifo*, trad. it. di A. Borelli, Milano, Einaudi, 1972, p. 155).

<sup>48</sup> Parlando di questo secondo romanzo con Francesco Orlando, Samonà lo definì «un *chiummu* – una cosa uggiosamente plumbea», in F. ORLANDO, *Suoni flebili e opachi*, postfazione a *Fratelli*, op. cit., p. 173.

come il malato, compie qualcosa di molto simile ai «Grandi Viaggi»: i suoi sensi gli restituiscono la percezione di una vera e propria evasione dalla cella, mentre è cosciente di essere ancora un prigioniero. Nel suo ininterrotto monologo, il custodito acquista una nuova percezione di sé e della realtà che lo porta a sentirsi parte piena e integrante dell'ambiente-universo che lo circonda, ivi compresi i pochissimi oggetti presenti nella cella, approdando a una comunione con le cose di tipo panico. Significativamente, il romanzo termina nel momento in cui il custode sta per pronunciare la sua prima parola.

Se *Fratelli* definisce già nel titolo una relazione parentale, in cui l'esistenza, l'essenza, l'identità stessa di ognuno dei due protagonisti si riflette sull'altro – inizialmente distanti, finiranno per scambiarsi, mescolarsi, sovrapporsi, persino a diventare un'unica, borgesiana, figura ancipite –, allo stesso modo *Il custode* segna l'implicita relazione di dipendenza fra i due protagonisti: dualità irrisolte, forse irrisolvibili. In *Fratelli* la malattia, narrata in prima persona dal fratello sano, è vissuta dal di fuori; nel *Custode*, sempre in prima persona, la perdita della ragione è narrata dal custodito e vissuta dal di dentro. Entrambi i romanzi però sono la storia di una coscienza che subisce il lento abbandono delle capacità percettive: due esperienze non della follia ma del rapporto con essa.

Ma sono anche il racconto di due personaggi in ricerca<sup>49</sup> di una parola che restituisca loro l'identità, propria o dell'altro da sé. È una *quête*

---

<sup>49</sup> Un viaggio, metaforico, in cerca di una meta: è il *topos* della *quête*, qui priva però di trascendenza e di afflato amoroso (benché in *Casa Landau* possa affiorare un'ombra della classica *quête* amorosa). L'unica forma di spiritualità a cui possiamo far riferimento in questo caso è una concezione della relazione come *religio*, come vincolo che, mentre collega, costringe.

che assume i contorni di una *passio* sia per il narratore di *Fratelli*, che insegue la malattia per poi esserne catturato, sia per il narratore del *Custode*, che rende mondo la propria prigione: echi di Cervantes e Calderón – il doppio e la prigionia, innanzitutto – che risuonano ad altezze moderne.

La malattia è anonima e innominabile, senza aggettivi che la qualificano per non acuire o autorizzare la separazione fra corpo e mente: «Benché i disturbi di mio fratello riguardino soprattutto l'attività del pensiero, e solo di riflesso il suo corpo, la loro azione si rivela sempre materialmente» (F 15). La prigionia è senza tempo, come condizione primigenia ed eterna, «un luogo di cui non so nulla, a una distanza, che mi sembra incolmabile da tutto ciò che un tempo mi fu familiare» (C 7).

Dopo che il *logos* ha abbandonato lo spazio dei protagonisti – i due romanzi, come già detto, rappresentano la ricerca di un dialogo eppure la componente dialogica, la parola dell'altro da sé, è assente –, per sostituirlo occorre un nuovo linguaggio fatto di suoni e gesti, risemantizzati nella genesi di una diversa comunicazione. La malattia, che si insinua tra i fratelli e li separa, in realtà tende a unirli: oggetto precluso alla conoscenza<sup>50</sup>, la malattia è, proprio per questo, mezzo per conoscere le relazioni fra tutto ciò che esiste, come comprende e sperimenta il custodito: «Mi sembra di capire che la tendenza delle cose è appunto di convergere l'una nell'altra rimanendo distinte» (C 113). Convergeranno custode e custodito, convergeranno sano e malato.

---

<sup>50</sup> La malattia non è mai nominata in quanto indefinibile: ma si tratta indubbiamente di una malattia mentale e che si manifesta soprattutto nel linguaggio. La follia per Samonà è una «malattia linguistica». Cfr. G. MANGANELLI, *Dialogo tra fratelli malati di linguaggio*, in «Tuttolibri», 18 marzo 1978.

Si pensi all'incipit di *Fratelli*: «Vivo, oramai sono anni, in un vecchio appartamento nel cuore della città, con un fratello ammalato» (F 9). Se la sintassi è – e per noi lo è ancora – l'ordine del mondo così come lo raccontiamo a noi e agli altri, allora questo periodo è abbrivio della prima opera di Samonà e cifra delle successive: due fratelli (e sostituiremmo a “fratelli” il termine “protagonisti” per gli altri testi) lontani, agli estremi del periodo-mondo, separati da un appartamento, cuore della frase-città, che tuttavia li lega; *uno spazio chiuso che è utero e prigione*, possessore di una dicotomia irredimibile e irrimediabile che riflette quella della relazione tra i due fratelli-protagonisti; *una dualità sanità-malattia non scindibile*; un ordine da preservare attraverso la scrittura – *mise en abyme* che si svelerà dopo e che in *Casa Landau* sarà ancora più pervasiva e fondante.

In *Fratelli* il malato sembra non rispettare le leggi di causa ed effetto. Per rieducarlo il narratore mette a punto la «Tabella del tempo» (F 53), un «organigramma di disposizioni e divieti per la durata di un giorno» (F 54), memoria e norma di passato e futuro, per distinguere la malattia e convertirla in salute, rendendo il malato simile al sano. Ma la Tabella è la condanna per entrambi a uno spazio-tempo immutabile e immoto, un eterno ritorno di un presente narrativo: «Vivo, oramai sono anni, in un vecchio appartamento». La consapevolezza dell'impossibilità del compito non lenisce il lutto del fallimento e il senso di colpa. L'armonia infatti è un'illusione inseguita fino alla fine: «Senza quell'errore, mi dico spesso, la Tabella avrebbe raggiunto e assorbito tutti gli scarti, regolato e spianato tutti i Viaggi, le rincorse e le fughe, e oggi la nostra vita sarebbe diversa!» (F 58).

Ma quelle rincorse e quelle fughe non possono conoscere fine. Queste le parole del fratello malato al fratello sano:

«Cercami» è la sua strana risposta: la voce è tremula e sorda, le parole sillabate e staccate l'una dall'altra, ripropongono un vecchio invito. «Cercami di nuovo – aggiunge – anche se mi hai trovato» [...]. (F 44)<sup>51</sup>

Come se il loro incontro nascesse e si esaurisse in quel contatto in cui il corpo è necessario alla relazione<sup>52</sup>, e che quindi deve essere continuamente, infinitamente reiterato affinché acquisti e mantenga uno scopo, un senso. Pampaloni, recensendo il successivo *Casa Landau*, si sofferma all'inizio del suo saggio proprio su questa frase, cogliendone appieno l'importanza: «Mai, credo, la famosa parola di Pascal fu usata come metafora, certo laica, e in certo senso rovesciandola, del segnale irraggiungibile che la ragione insegue all'infinito»<sup>53</sup>.

Snyder, ricordando la grande cognizione critica dell'autore, invece si concentra maggiormente sul profondo significato metaletterario di queste seppur brevi parole:

Ponendosi come meditazione sui temi fondamentali del pensiero post-strutturalista, dall'ermeneutica alla psicoanalisi e alla semiologia, *Fratelli* è intessuto intorno alla questione centrale di queste tre discipline e dall'atto stesso di narrare. La questione è la seguente: è

---

<sup>51</sup> La parodia della citazione agostiniana (e pascaliana attraverso Agostino) conferma e rafforza la nostra convinzione sull'unica concezione religiosa nei testi: la sacralità della relazione. Il divino da cercare, trovare e ancora cercare è l'altro da sé.

<sup>52</sup> «Non si dimentichi che sono due libri molto concreti, addirittura corporei, carnali» in G. L. LUCENTE, *Incontro con Carmelo Samonà*, in «Modern Language Notes», 100, 1985, pp. 155-79, cit. a p. 158.

<sup>53</sup> G. PAMPALONI, *Il sognatore di romanzi...*, op. cit., p. 4.



possibile ridurre la distanza incommensurabile che separa l'interprete dall'oggetto dell'interpretazione? O è l'interprete destinato a sentire sempre l'oggetto dell'interpretazione ripetere, come succede al narratore di *Fratelli* mentre il malato gli sfugge, un'ennesima volta, "cercami di nuovo, anche se mi hai trovato"?<sup>54</sup>

Un inseguimento infinito che assume le fattezze di un corteggiamento perenne: il rapporto col fratello è ambiguo, sviluppandosi al confine fra salute e malattia, violenza e perdono, ragione e follia. Eppure, anche davanti a una ricostituita affinità, il sano prova un imprevisto disagio:

Quanto più mio fratello si avvicina a ciò che io chiamo un comportamento normale – o perché si sforza di mimarlo o per il sopraggiungere di una misteriosa passività – tanto più il suo modo di agire mi sembra imperfetto [...]. (F 38)

È una finzione che acuisce lo iato: il punto di maggior contatto si rivela un abisso: il malato è talmente diverso da sé stesso da risultare copia del fratello sano, fatta dei brandelli di un *logos* ormai esploso. Una copia per nascondere una colpa originale, ma anche d'origine: il malato è «il prolungamento mal riuscito di un padre (e si tratta di mio padre, naturalmente) e, di conseguenza, una cattiva copia di me» (F 38). Una conseguenza che è causa, se identifichiamo il fratello sano col padre. Ma specchiarsi nell'imitazione dell'altro, immaginarsi e sapersi copie corrotte, non ripristina l'unità ma duplica la malattia. Il narratore non concepisce infatti la totalità come convivenza fra le polarità: solo la comparsa

---

<sup>54</sup> J. SNYDER, *I fratelli e il custode*, in «Alfabetà», 68, gennaio 1985, p. 17. Si veda anche W. PEDULLÀ, *La letteratura emarginata. I narratori giovani degli anni '70*, in «La Rivista», 1, ottobre 1978, pp. 95-96.

dell'unica figura femminile, la «donna con il cane zoppo»<sup>55</sup>, sarà mezzo e perno di una ricostituita, temporanea, unità.

Anche il rapporto che i fratelli instaurano con la città mai identificata – con i suoi luoghi e con la folla indistinta che la abita – è analogo a quello esistente all'interno della coppia: all'esigenza di aprirsi all'esterno, alla città, corrisponde un'agorafobia latente; al bisogno di un nucleo accogliente e fecondo, di una casa riconosciuta come centro di una mappa relazionale e non solo geografica, s'oppone una claustrofobia che corteggia una claustrofilia in cui «qualsiasi vano può sembrargli un deserto in cui rischia di perdersi o, viceversa, una prigione troppo stretta in cui annaspa come un volatile zoppo» (F 18): un letto su cui un nuovo Procuste sogna di punire sé stesso.

Fatta eccezione per la «donna con il cane zoppo», il rapporto con gli altri si limita alla constatazione della presenza di una folla anonima e astratta, fatta della stessa sostanza del loro teatro, spettatrice coinvolta di una nuova recita. Il rito sacrificale che quasi si consuma fuori dalla casa, contrapponendo quindi la sicurezza di una prigione al pericolo dello spazio aperto, impone al fratello sano la scelta fra soccorrere e abbandonare il fratello malato: una fuga – dalla folla che vuole linciare il malato per un misero furto di stoffe, ma anche dalla casa, nulle come sono le reiterate

---

<sup>55</sup> È indubbiamente una figura “terapeutica” quella della donna col cane zoppo. Il sostantivo greco *Therapeia* indica il prendersi cura, ovvero l'essere al servizio di qualcuno. Non si riferisce al male fisico e non riguarda specificamente la biologia-fisiologia. Il *therapon* è il servo, ma anche colui che si prende cura. Se pensiamo all'*Elena*, la tragedia di Euripide, scopriremo che è il servo, il *therapon*, che riesce a mettere nuovamente in relazione Elena e Menelao dopo il trauma della nota separazione.

minacce di un ricovero<sup>56</sup> coatto – avrebbe significato salvezza per sé, libero dalla prigionia della responsabilità, ma morte per l'altro<sup>57</sup>.

Un conflitto che egli evita spostando tutto nell'immaginazione: «Pensai che la piccola folla potesse anche percuotere mio fratello, schiaffeggiarlo, linciare; o che invece qualcuno intuisse la verità e si prendesse cura di lui» (F 80). Una fuga, quindi, ma nella fantasia: un Grande Viaggio, uno di quei «piccoli universi aleatori» (F 19) destinato a far da rifugio pure per lui.

In bilico fra salvezza e violenza, quello che appariva come il supposto salvatore diventa aggressore: «smascherando in breve i buoni sentimenti mostrati dall'uomo e rivelando in lui un malfattore, un sadico, un pervertito, un ricettatore, uno sfruttatore dell'innocenza di mio fratello»

---

<sup>56</sup> C'è forse in questa minaccia, mai concretizzata, del ricorso al trattamento sanitario per i malati mentali un richiamo alla diffidenza dell'autore nei confronti dell'antipsichiatria che proprio in quegli anni prendeva sempre più vigore in Italia grazie a Franco Basaglia. Samonà stesso dice in un'intervista: «In realtà niente è più lontano dal mio libro delle istanze della nuova psichiatria; e per rendersene conto basta semplicemente leggerlo» (S. PONZ DE LEON, *La scrittura come esperienza*, in «La Voce Repubblicana», 21 luglio 1978). Ancor più esaustive le parole di Orlando, che chiariscono la posizione di Samonà rispetto a questo movimento culturale ma soprattutto rispetto al quotidiano della malattia: «Ora, quand'anche Samonà avesse fatto a tempo a veder dilagare questa tendenza [tutto è cultura, niente è natura], ne sapeva troppo per circoscrivere in essa la portata liberatoria dell'antipsichiatria che cresceva negli anni Sessanta. Gliene venne ripetutamente sollievo, nell'ordine pratico, per il suo insolubile problema. Quanto però all'ideologia che ispirava il movimento, essa non aveva solo il vago torto di essere un'ideologia: di una generazione formata da Croce nel culto dell'individuale ineffabile, lui diffidava di astrazioni e sistemi, lo infastidiva o lo intimoriva una razionalità ambiziosa. Ricordo bene che cosa davvero non poteva accettare: la riduzione a condizionamenti culturali, ambientali, psicologici, sociali, d'un dato di natura che giudicava intrinseco alla malattia di cui parlano tre su sei dei suoi testi narrativi. Tollerava male che il solo di essi pubblicato in vita, *Fratelli*, potesse esser letto secondo un simile presupposto. Prima e fuori della narrativa, là dove niente di definitivo capivano neurologi, psichiatri, psicanalisti, e nella carenza di soccorsi istituzionali da parte dello Stato, non restavano per lui che l'intuito, l'abilità, la bontà messi nell'assistere giorno per giorno, nel capire momento per momento» (F. ORLANDO, *Suoni flebili e opachi*, op. cit., p. 165).

<sup>57</sup> Echi di prigionia e di sanatori che tolgono la vita per preservarne altre si trovano in una serie di grandi romanzi novecenteschi come *La montagna magica* (*Der Zauberberg*, 1924) di Thomas Mann, *La veranda* (1981) di Salvatore Satta, *Diceria dell'untore* (1981) di Gesualdo Bufalino: *Fratelli* si colloca autorevolmente in questa filiera.

(F 81). Ma è lo stesso narratore a sdoppiarsi, da fratello custode ad aggressore del fratello: l'uomo dal mantello verde che vuole abusare del malato non è altri che lui, il fratello sano. Balugina, in quella zona liminare del dormiveglia, in cui sogno e realtà si rincorrono, un incesto: l'immagine dell'ibrido uomo-donna filtrata dal vetro della porta richiama sguardi, pensieri, pulsioni del fratello sano. Sono questi «i commerci complicati ed abbiatti» (F 82) dell'uomo dal mantello verde col malato e che la folla vuole punire: conferma di una proiezione del narratore a cui il fratello stesso aveva dato «un gran mantello verde guarnito di catenella e cappuccio» (F 79).

La violenza, desiderata ma respinta, è confinata nell'immaginazione in cui non esiste distinzione fra vittime e colpevoli, fra salvatori e aggressori. Il sano rincorre sé stesso, cercando e temendo di raggiungersi: la meta come confessione di una colpa e di un'identità nascoste sotto un mantello verde. Indumento, o sua minima variante, che punteggia il romanzo: «un cappotto verde, anni fa, è scomparso e non mi è riuscito più di trovarlo» (F 47); o ancora: «Fingo che la passeggiata sia un cane, una donna, un uomo con un mantello che stanno dietro la porta aspettando la nostra uscita» (F 51), ombre che annunciano proletticamente<sup>58</sup> la presenza di tutti i protagonisti: un teatro senza tempo, un sogno in cui il piano temporale è unico.

Per il malato lo spazio è la condizione dell'esistenza. Essere è un esserci. Se la malattia innominata definisce il modo del malato di essere nel mondo – incapace di misurarlo e di misurarsi con esso –, la donna senza

---

<sup>58</sup> Cfr. F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.

nome è definita attraverso le sue relazioni, la misura che lei dà al mondo e riceve da esso: «chi è questa donna col cane zoppo? – È là – mi rispose senza esitare, e mi indicò una traversa alle nostre spalle, come se la mia domanda fosse stata: “Dov’è?”» (F 86).

La donna vive nel cuore della città come i due fratelli, eppure, benché provenga dallo stesso luogo, o forse proprio per questo, abita i giardini: cioè, simbolicamente, l’Eden a cui tornare per ricostituire un’unità frantumata. Se la biblica cacciata era stata causata dal frutto dell’albero della conoscenza, adesso una mela sembra il paradossale lasciapassare per il ritorno. La donna, infatti, introduce un nuovo ordine nel sistema diventato triangolare: il malato, consegnando al sano gli oggetti ricevuti in dono da lei (una mela, appunto, una sciarpa, un mazzo di fiori, un bracciale, una cintura), diventa a sua volta mediatore di un nuovo rapporto. La lingua della donna, una e cangiante<sup>59</sup>, assomma quelle dei fratelli: ciò le permette di abbracciarli, di contenerli, unendo «lambi di frasi come pezzi combacianti di un vaso rotto» (F 97), ricreando e mostrando l’unità nascosta e poi svelata dalla differenza. Un’unità solo temporaneamente ricostituita: durata il tempo incerto di un sogno, l’unità è spezzata dalla morte del cane zoppo. All’eliminazione del sostituto simbolico del fratello («E se fossi tu il cane zoppo?») s’aggiunge la scomparsa della donna che, in simbiosi con l’animale, non può che dividerne la sorte.

È questa una vana speranza di un’unità rigenerata, che s’aggiunge alla strategia, vana anch’essa, adottata dal fratello per entrare in comunicazione con la malattia: riconoscerla e accettarla come parte di sé, simularla, imitarla: «Ho imparato che bisogna fingere di accettare la

---

<sup>59</sup> Cfr. *La luna è fatta di formaggio*, a cura di G. Salonia, Trapani, Il pozzo di Giacobbe, 2016, pp. 13-14.

malattia come qualcosa che ci integra e ci appartiene, alla stregua di un prolungamento insano dei nostri corpi» (F 16). Un'assimilazione che avviene solo sul piano della finzione finché il sano riesce a concepire i confini, a distinguersi: «Io posso, se lo desidero, imitare la malattia; lui è costretto a viverla. Lui, insomma, è malato; io sono sano» (F 17). Non basterà, non può bastare: al pari di quell'abisso scrutato che diventa scrutatore, la malattia avviluppa il sano: «Mentre mi adopero a strappare mio fratello allo stato in cui si trova, sento che egli compie su di me un'azione in qualche modo uguale e inversa alla mia» (F 17). Un gioco di ruoli che anticipa e rivela ancora di più un'intima relazione nel romanzo fra la malattia e la rappresentazione teatrale.

La malattia del fratello è allora una *pièce*, il suo corpo il palcoscenico sul quale essa viene rappresentata: «ho il sospetto che le infinite proiezioni, i salti, gli avvitamenti del corpo, le rare parole traccino nell'aria un disegno animato di cui lui stesso, e non altri, è il regista» (F 19). Al narratore resta il dubbio se sia essa a dirigerne vita e destino, a plasmarne atti e volontà, oppure se sia il malato il *metteur en scène* della malattia, agendo su di essa, piegandola a un fine, costringendola a una forma.

Ed è attraverso il teatro, le parti recitate dai due fratelli nel loro serissimo e disperato gioco a incontrarsi, che due mondi si toccano, si confondono, si conoscono, benché nella finzione: «Ciascuno dei due rappresenta, per l'altro, secondo i casi, il compagno di giochi, l'interlocutore paziente, l'oppositore imprevedibile» (F 13). Ruoli complementari nel teatro come complementari sono i fratelli nella vita,

Giano i cui volti sono malattia e salute. I testi che fungono da copioni, dapprima seguiti nell'immutabilità della pagina scritta, vengono successivamente smembrati e ricomposti, come la realtà, divenendo sempre meno fedeli agli originali, in cui compaiono ruoli nuovi e prospettive cambiate e scambiate, secondo inconoscibili e autoreferenziali dinamiche: una follia creatrice sostituisce un cosmo a un altro, in un rapporto di filiazione che non mantiene che un'eco della matrice. Il lettore adesso diventa sodale del narratore: alla ricerca del senso a lui solo riservato, ha il compito di sciogliere metafore e simboli nei nuovi testi creati dal fratello malato.

“Filiazione” non appaia termine casuale: al mondo proposto dal fratello, un mondo che costringe l'altro alla salute, il malato ne oppone un altro, analogo nella funzione ma antitetico nella forma: una negazione e una sostituzione quindi, un parricidio. Il rapporto padre-figlio ritorna in questo spazio teatrale. Il destino del citato Icaro, quasi angelo caduto, sembra allora dipendere da Dedalo, ideatore di labirinti che sfidavano ed esaltavano l'intelligenza ma anche padre incapace di costruire ali che reggessero il volo del figlio e ne sostenessero il desiderio. E Geppetto, stravolto da una rigorosa logica dell'assurdo, diventa un melo che fornisce cibo e calore coi propri frutti e col proprio legno al burattino, tramutatosi a sue spese in bambino di carne e ossa: un cannibalismo che associa violenza e amore. Pinocchio si ciba del padre e ne assimila il corpo scambiandolo col proprio.

L'unità si realizza inglobando l'altro da sé dentro di sé. Come nel ventre-abitacolo materno e accogliente della fata-balena (F 28), così fra le

braccia della donna col cane zoppo: un femminile che abbraccia e accoglie (ri)portando unità di senso, spazio chiuso ma che tutto contiene.

Il rapporto padre-figlio si ripropone anche nella frase che ricorre «Son io davanti al re? Sì vi feci chiamar, mio padre» (F 26). Tratta dal *Don Carlos* di Verdi è la scena in cui un padre carnale, Filippo II, chiede al proprio padre spirituale, l'Inquisitore di corte, licenza di punire con la morte il figlio ribelle Carlo. Il fratello malato, trasferendosi dentro il dramma verdiano, assume due ruoli: è sia il padre-aggressore sia il figlio-vittima. Al sano rimane il ruolo del Grande Inquisitore, testimone e correo. Il malato è vittima e carnefice di sé stesso, nel dramma come nella vita, assieme al fratello: «sollecitato da me, mio fratello si mette al mio fianco nella lotta contro il nemico che lui stesso alimenta» (F 16).

Samonà sembra trasferire nel rapporto orizzontale fraterno il rapporto verticale paterno. Perché è il fratello, e non il figlio, a riflettere l'immagine, deformata, deformante di sé. L'immagine di ciò che si potrebbe essere e non di ciò che si vorrebbe, una variante e non una sublimazione. L'orizzontalità del rapporto fraterno declina un senso di colpa simile a quello del sopravvissuto: l'impossibilità di una condivisione nella morte. La verticalità del rapporto padre-figlio invece sostanzia – a mitigare la sublimazione precedente – una colpa simile a quella di un demiurgo corrotto e pentito: l'impossibilità di una condivisione nella vita. Una simmetria falsata che si riflette in quella fra la Tabella e il romanzo stesso: le pagine che leggiamo sono quindi quel diario, quel rendiconto<sup>60</sup> di fatti, quelle carte stesse trascritte puntualmente dal narratore.

---

<sup>60</sup> Più che l'intertestualità dovuta ai giochi teatrali del narratore con testi come «i libretti di Verdi, *Pinocchio*, i *Promessi Sposi*» (F 26), crediamo siano proprio le pagine quotidiane che



La scrittura, ritenuta la giusta misura per distanziarsi dalla follia, diventa allora il presunto mezzo per ordinare il caos. Per riuscire a dominarlo, imprigionandolo «in un numero finito, e non infinito» (F 109) di possibilità: come per il Borges del racconto *Argumentum ornithologicum* (contenuto in *L'artefice*) il numero finito di uccelli garantiva l'esistenza di Dio, così la finitezza garantirebbe il senso.

L'azione del narratore è quindi ancora una volta simile a quella del malato che nei Grandi Viaggi si trasporta in un mondo che riesce a comprendere, che riesce ad abitare. La scrittura è il Grande, personale e solitario, Viaggio del narratore: scrivere è circoscrivere la malattia in una dimensione a lui solo nota e da lui solo dominata. Forte è la tentazione di sovrapporre narratore e autore; altrettanto lo è la discrezione che ci obbliga al testo, a essergli fedeli.

La scrittura, quindi, che dovrebbe essere il luogo della salute, si rivela pertanto più vicina alla malattia di quanto il sano potesse immaginare. La malattia invade la scrittura: lo scompiglio nella e della scrittura, coi suoi fogli disordinati e dispersi, è il riflesso dello scompiglio nel reale e del reale. Il sano crede di poter separare lo spazio della scrittura dalla malattia, dominandole entrambe<sup>61</sup>; crede che sia possibile per lui mantenere quella giusta distanza che occorre affinché l'osservatore non diventi osservato, affinché la finzione della scrittura mantenga confini inattaccabili dalla realtà della malattia. Ma scrivendo diventa egli stesso

---

questi cerca di redigere, nel vano compito di studiare la malattia e comprendere il fratello, a dare una chiave di lettura metanarrativa al romanzo stesso.

<sup>61</sup> «La prosa è costruita dall'«uomo del regesto» ed è una prosa potente e inventiva perché è anch'essa un sintomo. Sebbene sia l'uomo del regesto colui che sentenzia il fratello come malato, egli stesso fa parte di una più ampia malattia, che include entrambi: una malattia che ha nel puro parlare la sua connotazione insieme necessaria e contraddittoria» (G. MANGANELLI, *Dialogo tra fratelli malati di linguaggio*, op. cit.).

oggetto della scrittura, che, quasi fosse vivente, lo cattura: una dinamica che si riflette specularmente nel rapporto malattia-fratello.

Osservato da sé stesso, quindi, ma osservato anche dal fratello malato, sentendosi «scoperto, a mia volta, nell'odioso ufficio di spia» (F 126). A volte il ribaltamento dei ruoli pare liberatorio per il sano: perso il controllo del malato mentre attraversano la città, ha così «l'impressione che si siano invertite le parti» (F 74) e che sia lui e non il fratello a essersi perduto. Un trionfo effimero al quale contrapporre subito la perenne sconfitta del ribaltamento delle colpe: pensare di essere – e forse esserlo effettivamente – lui stesso il sabotatore cercato. Il narratore si accorge alla fine che la giacca, nella quale aveva trovato un foglio trafugato del rendiconto, non è del fratello ma sua:

Fu allora che mi resi conto di un particolare che prima mi era sfuggito e ora mi colpì improvvisamente come un lampo beffardo. La giacca che mio fratello indossava al momento del nostro scontro, era mia; la tasca da cui avevo tolto il foglio del rendiconto, dunque, mi apparteneva. Forse, frugando su di lui, avevo perquisito, senza rendermene conto, me stesso [...]. (F 132)

Come una Penelope che distrugge nottetempo una tela che eternamente la rappresenta, egli scrive e contemporaneamente distrugge le proprie carte: il narratore non è più solo soggetto ma anche oggetto della conoscenza. Lo scacco subito sarà però mossa felice e finale, in questo costante rincorrersi di colpe e meriti, per un avvicinamento, per arrivare a quella soglia da scavare a forza di unghie.

Scavano anche il cane zoppo e il malato: «al margine di una buca, dove colgo tuttavia non solo la furia paziente delle due zampe ma anche il

ritmo incauto e febbrile di due mani che potrebbero essere quelle di mio fratello» (F 96). Questa buca scavata a forza di zampe è, così, simile a quel passaggio scavato a forza di unghie: è una fossa, forse la propria. Incombono l'ombra, il dubbio, la paura di un nuovo scacco, definitivo. La vecchiaia ha infatti intaccato il corpo del narratore sano, non quello vigoroso del malato. Questo allontanamento dalla sanità, simile, per effetti ma non per conseguenze, a quello che la malattia comporta sul fratello minore, instaura un nuovo equilibrio. La malattia, la vecchiaia, il decadimento si tramutano in mezzi di conoscenza di sé e dell'altro, si elevano a presupposti e a modi per un *logos* nuovo, un *logos* che ha adesso stemma e stigma di *pathos*:

Il mio declino fisico è il punto d'appoggio di cui si serve per avanzare. E io non posso che favorirlo [...] non avrà altra scelta: dovrà decidersi a entrare, a venire avanti fino al mio letto, e a prendersi cura di me [...]. (C 118)

Sono le parole finali del custodito, nondimeno sembrano parole del fratello sano: giunti entrambi a quel limite ultimo, ne condividono uguale esperienza.

L'invecchiamento svela l'impotenza del narratore: afflitto dagli stessi mali, vede svanire l'ultima illusione di poter guarire il malato, per rassegnarsi a un ribaltamento di ruoli, fin troppo temuto e infine sperato. Un ribaltamento che conferma forse la finzione del ruolo di fratello, la maschera che cela un padre.

Il *logos* che doveva portare alla guarigione, o almeno essere base e chiave di volta di uno spazio comunicativo, risulta, ancor prima che

insufficiente, inadeguato: è il *pathos* che permette la relazione. Come a rispettare l'essenza duplice, duale, dei personaggi e dei loro rapporti, la parola greca fonde nei testi il senso delle sue due accezioni: se è la contrapposizione al *logos*, l'irrazionale che si oppone alla parte razionale<sup>62</sup>, è anche la sofferenza, la malattia. Che da ostacolo diventa, al termine di quel percorso che abbiamo assimilato alla *quête*, mezzo. Forse l'unico.

La malattia senza nome e senza identità del primo romanzo si specchia nella prigione senza luogo e senza tempo: entrambe inspiegabili, entrambe ignote, trascendenti eppure così immanenti, entrambe separano e uniscono. La follia è connessa alla reclusione: la separazione fra malato e sano come delimitazione dei loro spazi, fisici e mentali, si ripropone fra custode e custodito. «C'era stata da sempre, in me, nei riguardi della prossemica una specie di predisposizione, o come dicevano i teologi, di “prescienza”»<sup>63</sup>. Sono parole dell'autore stesso, ad ammettere e chiarire l'importanza per lui delle “distanze”, delle “misure”, nella caratterizzazione dei personaggi.

L'indifferenziazione temporale s'accomuna all'indifferenziazione spaziale. Così il prigioniero:

sono io che mi divido invece del tempo: posso essere contemporaneamente in attesa dell'uomo e in viaggio verso la grotta, compiere i due movimenti insieme, non so più dove né quando. (C 115)

---

<sup>62</sup> Orlando afferma che «dopo Freud abbia poco senso parlare di un irrazionale contrapposto a una razionalità, ma che si debba parlare piuttosto di razionalità molteplici, più o meno permissive ed esigenti», in F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario: storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Torino, Einaudi, 2017, p. 21.

<sup>63</sup> Tratte da una lettera di Carmelo Samonà, datata 25 marzo 1979, poi riportata in C. TOSCANI, *La prossemica del personaggio*, op. cit., p. 80.

L'esperienza del tempo e dello spazio caratterizza, a gradi diversi, i protagonisti. Se il fratello sano sente che il tempo, il proprio tempo è «semplicemente annullato, o magari capovolto o percorso nel senso inverso» (F 62), il custodito sperimenta, in un tempo avvitato su sé stesso, privo di azioni, «l'illusione di poter vivere in un giorno e nel giorno avanti come se fosse uno solo [...] di muovermi, infine, mentre sto fermo» (C 11).

L'assenza di tempo che caratterizza gli oggetti anonimi della cella, «oggetti senza memoria, privati [...] della storia, ridotti a ciò a cui servono» (C 17), è l'estremizzazione del compito affidato ai pochi oggetti rimasti nella casa avita: «l'illusione di un ostinato presente: di un tempo, cioè, non annullato, ma raggomitolato e contratto per anni nella dimensione pratica e sbrigativa, continuamente ripetuta, di un solo giorno» (F 11).

Simile pertanto al fratello sano per scansione e percezione del tempo<sup>64</sup>, il custodito vive inoltre una destrutturazione della spazialità più netta e drammatica: il suo è un tentativo di entrare in relazione (attraverso gli oggetti) con quello spazio esterno, salvezza ma anche minaccia, che contrapponendosi a lui lo definisce.

Destruendo lo spazio-tempo, scompaiono l'univocità del senso e il linguaggio: la malattia come patologia del sistema linguistico. In un'intervista del 1985 Samonà stesso specifica: «La malattia, riducendo il patrimonio linguistico, lo esalta, lo concentra» – a compensarlo, a esaltarlo

---

<sup>64</sup> Lo psichiatra e psicoanalista Elvio Fachinelli nello studiare il rapporto analista-paziente, assimila il tempo immobile dell'analisi alla situazione claustroflica, in cui l'immobilità del presente mima l'atemporalità dell'inconscio, senza iscrizione né memoria del tempo, dove la tensione verso il passato è invece carica di un desiderio non completamente soggettivato. Una dinamica che ricorda molto da vicino l'«unità duale» composta dai protagonisti di *Fratelli e Il custode*. Cfr. E. FACHINELLI, *Claustrofilia. Saggio sull'orologio telepatico in psicanalisi*, Milano, Adelphi, 1983.

– «su un nuovo sistema simbolico, composto di poche e potenti cose»<sup>65</sup>. Subito dichiarata in *Fratelli*, nel *Custode* la malattia, che è sempre un'alterazione della norma da parte del corpo e delle sue funzioni, è la trasformazione della percezione, il nuovo modo di vedere le cose. Causa ed effetto, ancora una volta, di un indebolimento e disfacimento del corpo.

Il custodito teme che ciò che vede nella cella sia «il frutto di una breve allucinazione», un «abbaglio». Al suo custode confida, o meglio affida, la paura di diventare pazzo: «Aiutami, non resisto più, non so più dove sono... Ho paura di essere pazzo» (C 100), e subito dopo, contraddicendo le proprie parole ma confermandole nei fatti: «Non sono pazzo, non ho bisogno di te» (C 100). Un ordine binario che azzera la logica binaria.

Non doveva essere estranea a Samonà la logica «simmetrica» di Ignacio Matte Blanco: conosciuta forse mediante la psicoanalista Alessandra Ginzburg<sup>66</sup>, la lezione dello psichiatra e psicoanalista cileno sembra la base teorica che supporta la finzione letteraria dell'autore siciliano<sup>67</sup>.

Ma alterazione è anche la trasformazione dell'immobilità in movimento, la ribellione della materia stessa a leggi credute e sperate immutabili:

Arrivando qui avevo trovato silenzio, stasi, durezza di confini e di leggi; ora mi circondano movimento e clamore; fra le pareti tutto circola e ondeggia, si sposta, si propaga, si scuote, le cose mirano a sfiorarsi, a intrecciarsi da ogni parte. (C 107)

---

<sup>65</sup> G. L. LUCENTE, *Incontro con Carmelo Samonà*, op. cit., p. 159.

<sup>66</sup> Cfr. F. ORLANDO, *Suoni flebili e opachi*, op. cit.

<sup>67</sup> Ci si riferisce, naturalmente, a I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, a cura di P. Bria, Torino, Einaudi, 1981.

In realtà, il narratore sta modificando il proprio modo di vedere e quindi di relazionarsi: il cambiamento del mondo è specchio e proiezione del suo mutamento. La malattia è la forma che assume il nuovo misterioso equilibrio.

Il custodito tiene una sorta di diario mentale che preserva segni e forme che paiono svanire, illudendosi così di avere un potere su quell'avversario che vorrebbe complice, il custode. È la variante di una già nota dinamica: quella del fratello sano con la sua scrittura: «Vedo e ascolto sempre le stesse cose, ma ho un'idea multipla, ricca, spesso contraddittoria della loro collocazione, perché le afferro da più punti con uguale intensità, e le contemplo a lungo in un modo nuovo» (C 107). Oramai il prigioniero non è più un osservatore esterno (paradossale condizione per chi è relegato all'interno, ma di un paradosso che tutto spiega e tutto comprende), ma parte di ciò che osserva. Come per il fratello sano, soggetto e oggetto coincidono: conoscere equivale a essere conosciuto. Nell'unità di soggetto e oggetto, infatti, non c'è conoscenza, c'è soltanto essere: «da qualche tempo, io sto dentro alle cose che osservo, non fuori: sono un oggetto al pari di queste cose, mescolato con esse» (C 113). Attraverso lo spiraglio della porta, il prigioniero scopre parti del custode che vuole mettere in relazione con la sua intelligenza nascosta al di là della soglia, affidandosi a una metonimia salvifica.

Questa diade custode-custodito necessita di un mediatore<sup>68</sup> per ricomporsi in unità: anche qui si accenna a un bambino o a un cane, figure che si sovrappongono come sovrapposte erano in *Fratelli*. Un compito che

---

<sup>68</sup> È ancora una volta la figura terza del *therapon*.

spetterà stavolta a un bracciale<sup>69</sup>. È questo l'anello iniziale di una catena causale, tenacemente costruita dal prigioniero, che introduce la storia del custode, lo rende riconoscibile. Rende possibile quindi un rapporto che al prigioniero darebbe nuovo potere sull'imprevedibilità del destino che lo minaccia. Il custodito crede di leggervi all'interno due sillabe, «al» e «ser»: sillabe decifrabili e occulte nascondono e svelano un'identità. Il bracciale, portatore del nome, al «centro del tavolo», in un «luogo di mezzo», distinto dagli altri oggetti nella stanza (come la casa nel cuore della città, distinta da tutte le altre), svolge pertanto una duplice funzione: da un lato è aggressore nei confronti del custodito, dall'altro si fa mediatore fra custode e custodito.

Assolvendo entrambe le funzioni, il bracciale provoca così l'incertezza del narratore. Come per i fratelli del primo romanzo: ogni movimento in avanti ne produce uno contrario, sicché si riducono le distanze e le opposizioni. Anche il custode si rivelerà vittima come il custodito: «un carceriere [...] che divideva con me, la sua vittima, una sofferenza nascosta!» (C 62). Il custodito insomma non è più in grado di distinguere se sia vittima o aggressore, perché il confine fra le due funzioni non è più determinabile:

---

<sup>69</sup> «Nel bracciale il detenuto riesce a intravedere le lettere d'un "al" e d'un "ser". La mia deformazione professionale, collimante col subietto, mi seduce a vocaboli spagnoli: un "al" (*aliud*, l'Altro nel linguaggio mistico), arcaico, come nella gotica *novela sentimental* (*Cárcel de amor*) bene studiata da Samonà, e un "ser" (Essere)»: O. MACRÌ, *Il "Custode" di Samonà*, in «L'Albero», XXXVI, 69, 1983, pp. 67-79, cit. a p. 70. Dissentiamo dal critico perché, pur condividendone l'interpretazione delle due sillabe misteriose, non pensiamo si riferiscano necessariamente a Dio: il loro valore "mistico", a nostro avviso, si esaurisce nella dimensione orizzontale del rapporto con l'altro da sé. Il percorso attraverso il quale il protagonista giunge al cospetto di ciò che prima era separato, inaccessibile, "sacro" a filo di etimo, ammette una teofania profana. Quello di Samonà, e del custodito, è un misticismo senza Dio: come precedentemente detto, è la relazione a essere concepita come *religio*.



se a volte non distinguo con chiarezza fra il sonno e la veglia, non è perché la mia coscienza s'è indebolita, ma perché ho varcato confini normalmente inviolabili, e ho cancellato fragili distinzioni che prima, nel mondo esterno, avevano ai miei occhi il valore e la consistenza di leggi. (C 55)

E noi non siamo più in grado di distinguere le figure dei due romanzi, ognuna di esse a prendere funzione e ruolo di un'altra, in nuove simmetrie distorte che ricordano i testi stravolti in *Fratelli*: il giovane fratello malato allora si sovrappone a quel carceriere che si rivelerà un ragazzo (la sua sciarpa e il suo bracciale come quelli, o forse proprio quelli, che ebbe in dono il fratello dalla donna col cane zoppo); il narratore del primo romanzo, custode del fratello, diventa adesso il custodito al quale appare «il volto di un familiare (magari uno dei [...] fratelli...)» (C 101).

Una combinazione portata all'estremo narrativo, in cui il custodito sembra il fratello sano rinchiuso nel corpo-prigione del fratello malato, custode solamente di una scintilla, di un ricordo, del sogno di ciò che era. O che aveva: la ragione. Citando ancora Samonà:

Quello dell'io narrante è lo stile della ragione, anche se la ragione è perdente: perciò la sua è una lingua che si mantiene potenzialmente "classica", perché dipana con lucidità i pensieri anche sull'orlo del precipizio<sup>70</sup>.

Questa sfasatura fra il confuso io narrato e il lucido io narrante s'attaglia ai due narratori, il sano e il custodito, che sulla soglia dell'assurdo cercano il riscatto vano di una parola volta alla sconfitta.

---

<sup>70</sup> G. L. LUCENTE, *Incontro con Carmelo Samonà*, op. cit., p. 163.

Sempre nella stessa intervista rilasciata a Lucente, Samonà precisa che, in entrambi i romanzi, il protagonista – a cui sovrapporremo l'autore<sup>71</sup> – «si ostina a descrivere l'assurdo con gli strumenti della ragione», e lo fa «soprattutto linguisticamente»:

ho evitato ogni sperimentalismo linguistico nell'affrontare il tema dell'ossessione. Voglio dire: non sono mai stato preso dalla tentazione di descrivere la follia rompendo con la sintassi o lavorando liberamente sul lessico. Ho ammirato molto, in passato, i cataclismi retorici di un Joyce, di un Céline; ma non mi ha mai sfiorato l'idea di emularli<sup>72</sup>.

Eppure, l'utilizzo da parte del fratello sano degli «strumenti della ragione» è destinato alla sconfitta: l'esaltazione della razionalità come soluzione al trauma, la finta celebrazione che egli ne fa, sono una «vocazione a “lottare perdendo”»<sup>73</sup>. Ma, oltre a confermarne la vanità, da un punto di vista strettamente narrativo, di strategia narrativa, la lingua cristallina (come quella di Kafka<sup>74</sup>, a cui è facile accostare il nostro autore) e l'affilata lucidità della sintassi di Samonà amplificano l'effetto di sconcerto, di incertezza cognitiva, di inquietudine proprio per questa discrepanza tra oggetto da conoscere e metodo attraverso cui farlo. Non ci sembra dunque un azzardo adesso utilizzare il concetto di “perturbante”. Come spiega Freud, il perturbante è presente quando il testo si pone nel

---

<sup>71</sup> Spesso siamo tentati di vedere, e ne diamo testimonianza, nei personaggi e nelle dinamiche dei tre romanzi l'autore stesso. Oltre a basarci su quelle che ci sembrano delle evidenze fattuali, è per noi sicuramente fondamentale l'impianto teorico fornitoci dalla psicocritica di Charles Mauron, il suo metodo di interpretazione teso a rinvenire, attraverso la sovrapposizione di diversi brani, le metafore ossessive e involontarie, il mito personale dello scrittore in quanto espressione della sua personalità inconscia e della sua evoluzione. Cfr. C. MAURON, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, trad. it. di M. Picchi, Milano, Garzanti, 1966.

<sup>72</sup> G. L. LUCENTE, *Incontro con Carmelo Samonà*, op. cit., p. 163.

<sup>73</sup> Ivi, p. 156.

<sup>74</sup> Cfr. G. BAIONI, *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano, Feltrinelli, 1997.

campo della realtà consueta, mentre è assente quando travalica nella fantasia. Il perturbante<sup>75</sup> è quindi un’“operazione” formale, ancor prima e ancor più che un contenuto della narrazione, quindi una strategia estetica. Se per Freud un artista «può ricavare dallo stesso materiale effetti disparatissimi»<sup>76</sup>, il “cosa” cede il passo al “come”<sup>77</sup>. Un racconto è tanto più perturbante quanto più adotta soluzioni stilistiche realistiche.

C’è nei due romanzi un momento di rottura violenta dell’unità interna dei protagonisti e delle loro relazioni temporali, spaziali, sociali. Così come la perdita della linearità del tempo cancella il divario fra prima e dopo, anche la causalità circolare annulla la differenza fra causa ed effetto: moto e stasi si confondono, i ruoli si fondono. La memoria, il rapporto dell’uomo col proprio passato, è ormai frammentata: il ricordo è ridotto a una serie di epifanie irrelate fra loro. La circolarità, temporale e causale, aprirà alla visione di una nuova totalità: una circolarità di cui ancora una volta sono metafora e simbolo l’abbraccio della donna ai fratelli, «segno infimo e supremo» (F 98) della sua lingua, e l’abbraccio del custode al custodito, che «riannodava i miei legami con gli oggetti e mi ridava la pienezza della lucidità e del calore» (C 105). La disgregazione del

---

<sup>75</sup> «Il perturbamento nasce quando in un oggetto o in una situazione si uniscono caratteristiche di estraneità e familiarità in una sorta di “dualismo affettivo”» (F. TRICOMI, *Estetica e psicoanalisi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001, p. 39). Questa definizione di *Unheimliche*, il termine tedesco tradotto con ‘perturbante’, ci permette un’ approssimazione maggiore del trauma vissuto dal sano nell’affrontare la malattia mentale dell’altro da sé, la sua estraneità che nega la familiarità originaria. «Non sarai mai come me» (F 37) dice il fratello sano al fratello malato. *Unheimliche* è la negazione di *heimliche*, che ha la stessa radice di *Heimat*, il luogo in cui si parla la lingua degli affetti, e che nel terzo romanzo, secondo la nostra analisi, avrà importanza fondamentale.

<sup>76</sup> S. FREUD, *Il perturbante*, in ID., *Opere*, trad. it. di C. Musatti, vol. IX, Torino, Boringhieri, 1994, p. 113.

<sup>77</sup> In fondo, la capacità che Freud riconosce all’artista è una riflessione a margine della *Retorica* di Aristotele.

linguaggio stesso è quindi conseguenza di una violenta detonazione in un tempo impreciso.

Se le parole del fratello malato sono «lucidi frammenti di un discorso che ha perduto la sua compattezza in seguito a una lontana, terrificante esplosione» (F 32), il fratello sano è vittima della cesura avvenuta alla morte del padre (F 9) e sperimenta la frammentazione dovuta alla morte del cane-fratello-figlio. L'originale unità, distrutta dal primo lutto e ricomposta dalla donna, è nuovamente infranta da una nuova morte. Una rottura improvvisa, un trauma, che anche il custodito subisce ed esperisce con lo sradicamento dal luogo familiare:

durante il viaggio di trasferimento in questo luogo sconosciuto la mia memoria è finita in pezzi. Quel viaggio ha avuto la fermezza di un colpo d'ascia, la grigia brevità di un tonfo. Per un lungo attimo, simile a uno strappo lacerante fra due parti di me, ho corso dentro un tunnel scavato con rabbia nelle viscere della terra. (C 10)

Il viaggio ha scisso l'unità del custodito: l'ascia come il coltello che uccide il cane in *Fratelli*. Un viaggio, un destino, condiviso e subito anche dal custode: «come se quell'uomo mi raggiungesse con grande sforzo, sgusciando da un gelido tunnel» (C 29). Come il fratello sano dava ordine e significato alla sintassi fatta di gesti e parole dell'ammalato, ora è il custodito a dover dare senso alle mani del custode che abbozzano «nell'aria disegni inquieti, che rassomigliano sempre più a tentativi di parole e ad accenni» (C 84). L'impossibilità di chiedere la «parola esatta»<sup>78</sup> (F 44)

---

<sup>78</sup> Questa ricerca di esattezza ci sembra – e ci saremmo stupiti del contrario – una costante anche del Samonà critico. «Voglio dire che è un problema serio, che si presenta al critico di oggi, quello di attingere alle sorgenti autentiche del suo lavoro, di ritrovare le parole esatte, le

all'intelligenza, al *logos* del fratello – a negare, sembra, il verso di Juan Ramón Jiménez: «Intelligenza, dammi il nome esatto delle cose» –, porta il malato a rinunciare alla parola ma non alla comunicazione: nuovi segnali – lo scambio di posate, di indumenti, di cibo o persino delle croste di escrementi – formano una nuova indecifrata grammatica.

Quella stessa parola che, portatrice di una realtà alla quale è incatenata, si oppone ai viaggi notturni del custodito, così simili ai Grandi Viaggi dei fratelli, irreali eppure veri: «quanto più forte è il mio impegno con le parole durante il giorno [...] tanto più, quella stessa notte, ho difficoltà ad involarmi» (C 76). I silenzi invece «favoriscono gli spostamenti notturni» (C 89). Anche il custodito arriva a un dialogo, ma ormai stremato: la malattia come ponte sospeso di una traversata obbligata e fatale.

Prossimi alla verità, si fermano allo scavo («Sono come sul punto di abbattere una cortina alla cui base mi sto scavando, a forza di unghie, un passaggio», F 140), si fermano sulla soglia («fa pochi passi, si ferma di nuovo, e afferrata la sedia, si mette al mio capezzale e mi parla», C 121): quando il passaggio verso il fratello sta per essere aperto<sup>79</sup>, quando la parola del custode sta per essere detta. La comunicazione impossibile ora avviene con il lettore, che, fermo al confine insieme al Samonà autore, non

---

motivazioni profonde che giustificano il suo ruolo di vicario di un'antica attività dell'uomo» (C. SAMONÀ, *Sui rapporti fra storia e testo: la letteratura come trasgressione e altri appunti*, in «Belfagor», XXX, 6, 1975, pp. 651-68, cit. a p. 651).

<sup>79</sup> Alla domanda su che cosa significasse per lui “malattia” e che cosa “normalità”, Samonà rispose: «L'esperienza ha dimostrato che c'è un tragico confine fra le due cose: sono, però, come due territori limitrofi, e qualche volta la linea che li separa è sfilacciata, o rotta in alcuni punti; e allora ci si chiede: dove finisce la normalità e dove comincia la malattia? Qual è il punto in cui il filo è divelto e magari, se cammino la notte, mi trovo dall'altra parte?» (D. FASOLI, *Conversazione con Carmelo Samonà*, luglio 2012; cfr. la URL: [https://www.riflessioni.it/conversazioni\\_fasoli/carmelo-samona.htm](https://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/carmelo-samona.htm); ultima consultazione: 8/07/2019). La malattia come parte del cammino, come un inciampo o una «tentazione di imboccare una delle traverse e di percorrerne un tratto» (F 71).

sa e non saprà nulla di quel dialogo. Anche noi ci fermiamo, lasciando al terzo romanzo la risposta. Se c'è.

La *quête* che accomuna i due narratori approda quindi al medesimo risultato arrestandosi per entrambi a un varco. Eppure le dinamiche sono molto diverse: se nel primo romanzo è il fratello sano (ma forse questa distinzione non dovrebbe più valere) a “muoversi” verso il fratello malato, nel secondo colui che varca la soglia, colui che compie un “movimento” verso l'altro, è il custode.

I rapporti di forza appaiono invertiti: a dispetto delle loro condizioni di prigionia e di malattia, recluso e malato condizionano, indirizzano, governano atti ed emozioni del custode e del sano. Samonà inverte le posizioni dei due narratori e quindi dei loro “antagonisti”, se ci limitiamo alla dinamica comando-subordinazione. Come a volere che il fratello sano, traslato dal primo romanzo al secondo, provi esperisca senta la condizione del fratello malato, rimanendo però presente a sé stesso, o almeno partendo da tale condizione<sup>80</sup>. Lo stesso autore afferma che:

l'egemonia del fratello sano ha una sua intensità proprio in quanto è un'egemonia apparente. In qualsiasi rapporto di coppia può esservi una forte supremazia dell'uno sull'altro, ma c'è anche quello che in psicoanalisi si chiama il *controtransfert*, cioè la capacità di risposta del “soggiogato”. È quello che ho cercato di esprimere nel mio libro<sup>81</sup>.

Samonà parla di «egemonia di ritorno» per indicare il potenziale sovversivo veicolato dall'elemento più debole della coppia. I ruoli ancora

---

<sup>80</sup> Quella che per noi è una suggestione intertestuale ci pare si specchi nel terzo romanzo, in cui il narratore gioca con i personaggi della letteratura facendoli interagire benché appartenenti a libri diversi.

<sup>81</sup> G. L. LUCENTE, *Incontro con Carmelo Samonà*, op. cit., p. 156.

una volta si scambiano attraverso la reversibilità dei rapporti di potere. A tal proposito, Samonà, riferendosi a *Fratelli*, dice:

Il fratello sano ha questa strana vocazione a “lottare perdendo”, a dedicare tutta la sua vita all’altro come sul filo di una battaglia vinta e perduta ogni giorno: una specie di scommessa estrema sul rapporto di fraternità, sull’interdipendenza fra due individui come groviglio di “amore” e di “distruzione”. Non dimentichiamo, poi, che qui c’è di mezzo la malattia mentale. Il malato di mente, specie se rientra nell’area schizofrenica come in questo caso, ha delle armi potenti per dominare il dominante<sup>82</sup>.

Samonà fa uso di un termine molto specifico, controtransfert, che denota una conoscenza accurata della psicanalisi e delle ricerche più recenti per quel tempo (l’intervista è del 1985). Però, se è vero che il controtransfert è «la capacità di risposta del “soggiogato”», è anche la reazione dello psicoanalista al transfert del paziente<sup>83</sup>. Samonà non accenna a questa accezione, a nostro giudizio di fondamentale importanza per la comprensione del testo e, in maniera indiretta, per la comprensione dell’autore. Lapsus o reticenza che sia, ci pare che l’ossessione che segna l’opera di Samonà sia matrice e copia del controtransfert del narratore di *Fratelli*. E infatti.

Secondo l’interpretazione junghiana, transfert e controtransfert non si manifestano solamente nel rapporto tra lo psicoterapeuta e il paziente, ma anche nelle relazioni sociali e interpersonali come quelle tra maestro e allievo o tra genitore e prole<sup>84</sup>. Sicuramente nel rapporto tra i fratelli il

---

<sup>82</sup> Ivi, p. 157.

<sup>83</sup> Cfr. S. VEGETTI FINZI, *Storia della Psicoanalisi. Autori opere teorie 1895-1985*, Milano, Mondadori, 1986.

<sup>84</sup> Cfr. H. RACKER, *Studi sulla tecnica psicoanalitica. Transfert e controtransfert*, trad. it. di G. Di Chiara, Roma, Armando Editore, 1970.

controtransfert si manifesta, benché il termine sia in questo caso usato erroneamente: nulla è inconscio ma è semmai finzione letteraria di un controtransfert. Jung afferma che a causa del controtransfert la struttura psichica del terapeuta si altera senza che egli stesso all'inizio se ne renda conto. È come se venisse «contagiato» dal malato<sup>85</sup>. Dagli studi di Racker e da quelli di Lambert<sup>86</sup> ricaviamo un modello speculare che ripropone la dinamica relazionale custode e custodito ma soprattutto tra i due fratelli.

L'ossessione è infatti così simile alla malattia del fratello che appare come una particolare contro-risposta nevrotica al transfert del paziente: simile all'analista che attraverso risposte "orizzontali" ripropone inconsciamente, secondo la Legge del Taglione<sup>87</sup>, le dinamiche del malato, così il fratello oppone in un primo momento la propria razionalità, con il risultato di uno stallo. Ci vorrà un controtransfert positivo, in cui i vissuti del fratello – stiamo in questo caso sovrapponendo le figure del fratello e dell'analista – rispondano alle richieste mute, eppur significative ed essenziali, dell'interlocutore malato, per una forma di identificazione empatica: quel *pathos* contrapposto al *logos* a cui abbiamo prima fatto riferimento.

Ma ritorniamo all'ossessione da cui siamo partiti. La suggestione provata rileggendo il saggio di Samonà su Buster Keaton – attore di un cinema in cui il corpo è il linguaggio – ci sembra adesso ancor più giustificata, spinti dall'invito del titolo stesso, *Il rigore dell'assurdo*:

---

<sup>85</sup> *Ibidem.*

<sup>86</sup> Cfr. K. LAMBERT, *Transfert e controtransfert: legge del taglione e gratitudine*, in *La tecnica nell'analisi junghiana*, a cura di M. Fordham, trad. it. di B. Sambo, Roma, Magi, 2003.

<sup>87</sup> *Ibidem.*



Lo stile dell'attore emerge, anzitutto, da questa relazione precaria con un altro da sé, che è tutto il reale che lo circonda. [...] E come la rivalsa illusoria del «visitato e estraneo» sui divieti linguistici, sulle barriere organizzative o morali che la società, le istituzioni benefiche, le macchine, le segreterie, le polizie, i semafori, gli ufficiali di stato maggiore, i portieri d'albergo, gli impresari teatrali, i cavalieri d'industria gli oppongono in nome delle loro leggi. [...] Uno dei segreti dell'arte di Keaton è proprio qui: il rigore, l'impeccabilità dell'assurdo. [...] Un altro dei motivi-chiave del linguaggio di Keaton: il trattamento abnorme dello spazio e del tempo. La solitudine di Keaton si misura con l'ampiezza dei territori che attraversa, degli involucri che lo accolgono fortuitamente e ai quali egli impone prestazioni inconsuete, che sovvertono i parametri del mondo circostante, addirittura della storia. Un autentico sistema di sfasamenti, con le sue norme e le sue corrispondenze interne, si crea fra il tempo di Keaton e quello della vita oggettiva. [...] E Keaton inventa, letteralmente, il suo tempo. [...] Il comportamento dell'attore assume le forme di una sindrome paranoica, basata su una lettura rovesciata del mondo. [...] Se ci mettiamo dalla prospettiva di Keaton, la norma può diventare l'assurdo, l'interferenza nelle leggi sociali una forma di saggezza, [...], la città veramente un ostacolo alla nostra umana brama di transitare e violare<sup>88</sup>.

Un gioco di specchi. L'ennesimo.

---

<sup>88</sup> C. SAMONÀ, *Buster Keaton: il rigore dell'assurdo*, op. cit.



### III

Nel nome del figlio



La morte di Carmelo Samonà, avvenuta il 17 marzo 1990, non ha permesso che *Casa Landau*, l'ultimo romanzo dell'autore, venisse terminato. Sarebbe stato pubblicato postumo e incompleto nel 1990. Dalla *Nota editoriale* che segue l'edizione Garzanti, a firma di Francesco Orlando, apprendiamo che mancava poco al completamento<sup>89</sup>. Un indizio dell'importanza che quest'opera rivestiva per lui – ad aggiunta di quello che proveremo a dimostrare nel prosieguo di questa analisi – è la rapidità con cui, scoperta nel settembre del 1989 la malattia che sei mesi dopo lo avrebbe portato alla morte, riuscì ad aggiungere una metà fondamentale e decisiva a un testo, per lui quanto mai necessario, che procedeva «lento, laborioso e intermittente» (CL 121) e che oggi riusciamo a leggere, seppur in forma tronca.

Il giudizio di un grande critico come Cesare Segre sul personaggio di Landau – «uno dei personaggi più straordinari della letteratura moderna»<sup>90</sup> – ci conforta nell'idea che il terzo romanzo sia quello che merita una maggiore rivalutazione e sicuramente quello su cui lo stesso Samonà si è scommesso di più. Non è quindi un caso che l'autore abbia giocato con la propria biografia in un recupero memoriale traslato, che sostituisce le ossessioni tipiche dei primi due romanzi e crediamo anche le proprie.

Infatti, osserviamo la coincidenza tra l'età del ragazzo protagonista del romanzo e quella dell'autore nello stesso anno in cui si svolge la

---

<sup>89</sup> Successivamente, Orlando scriverà che: «a meno di non serrare il pur godibilissimo ritmo disteso iniziale, probabilmente Samonà, per mantenere le proporzioni, avrebbe dovuto sviluppare molto al di là delle intenzioni attestate la parte mancante. Di fatto, *quegli ultimi capitoli s'innalzano al meglio di lui*» (F. ORLANDO, *Suoni flebili e opachi*, op. cit., p. 176, corsivo nostro).

<sup>90</sup> C. SEGRE, *La vita, la follia...*, op. cit., p. 29. Pampaloni, nel già citato *Il sognatore di romanzi e la pietà del Disordine* di due anni precedente lo scritto di Segre, aveva invece così definito Samonà: «la punta culturalmente più avanzata della nostra narrativa».

vicenda, e tra la situazione di separazione di fatto dei genitori del protagonista e quella dei genitori dell'autore<sup>91</sup>.

Se in *Fratelli* Samonà indossava – almeno questo abbiamo cercato di dimostrare – la maschera di fratello, adesso indossa quella di figlio.

La sinossi rivela da subito un cambio di atmosfere rispetto ai primi due romanzi, un respiro più ampio per quello che riguarda i dialoghi e una varietà di personaggi nuova e insolita se paragonata al duo e al trio con cane, rispettivamente, del *Custode* e di *Fratelli*. La scrittura adesso cede, almeno in parte, il passo al racconto, diventa più comunicativa<sup>92</sup>. E paradossalmente: il testo che risulta più metaletterario, che più s'interroga e riflette sulla letteratura e sul suo rapporto con la vita, mitiga lo stile che ha contraddistinto i primi due. Scomparsa, come vedremo, l'esigenza narrativa di fare della malattia e del suo linguaggio<sup>93</sup> l'elemento dominante del testo, la scrittura perde in densità a favore di un *plot* più tradizionale<sup>94</sup>. Appare

---

<sup>91</sup> Cfr. E. BALISTRERI, *Casa Landau di Carmelo Samonà, quando la finzione letteraria può nascondere anche la mistificazione della realtà storica*. L'articolo, originariamente pubblicato online, non è più reperibile: l'abbiamo letto per gentile concessione dell'autore, che ringraziamo. Preferiamo fermarci qui con le similitudini, evitando la sovrapposizione fra i giudizi del narratore nei confronti del padre e quelli che ricaviamo dall'articolo: sarebbe invasione che nulla aggiungerebbe alla nostra analisi.

<sup>92</sup> «Oggi posso definire la mia scrittura (e definirla in questo modo mi diverte molto) come una scrittura “falsa magra”. Dico falsa magra perché scrivendo intravedevo dietro la secchezza qualche tentazione barocca. Erano, si capisce, tentazioni molto trattenute» (S. PONZ DE LEON, *La scrittura come esperienza*, op. cit.). Samonà rilasciò questa intervista dopo la pubblicazione di *Fratelli* e quindi riferendosi alla propria scrittura a quell'altezza temporale. Crediamo che questa sua autodefinizione cada di taglio, e con maggiori “falsità” e tentazioni, anche per *Casa Landau*.

<sup>93</sup> Manca quindi anche quell'«egemonia di ritorno» a cui abbiamo accennato nel secondo capitolo e che contraddistingue i rapporti fra i protagonisti dei primi due romanzi.

<sup>94</sup> Cfr. P. BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. di D. Fink, Torino, Einaudi, 2004.

invece, unica volta, una specificazione temporale e si ha la presenza di nomi propri<sup>95</sup>.

Ambientato nell'inverno del '39, in Italia, la guerra e il fascismo a far da sfondo nemmeno troppo lontano, *Casa Landau* narra la storia di un ragazzo tredicenne che vive con la sorella e la madre. Recandosi come ogni giorno a casa del professor Landau, un insegnante in pensione vedovo e solo, per delle lezioni di recupero, viene colpito una sera dalla figura di una donna che scorge dietro i vetri della finestra della stanza accanto alla quale si trova lo studio di Landau. Credendola un'allucinazione prima e un fantasma poi, dubitando quindi della propria sanità mentale, il narratore pensa che qualche malattia lo porti ad avere questa visione. Al crescere della curiosità e della paura, il ragazzo crederà di trovare nella letteratura una risposta alla propria domanda su chi o cosa fosse: è un personaggio del romanzo *I miserabili* di Victor Hugo, che, attraverso l'«inveramento»<sup>96</sup>, una sua teoria secondo la quale a particolari condizioni i personaggi che abitano i libri possono materializzarsi e abitare il mondo, era uscito dalla pagina per far parte della realtà.

Una realtà che presto confuterà la sua *Weltanschauung* e negherà l'esistenza di un mondo in cui i personaggi dei romanzi vivono vite che nella pagina erano loro precluse: Miranda<sup>97</sup>, questo il nome della ragazza che tanti turbamenti aveva provocato al narratore, è la figlia di Landau ed è

---

<sup>95</sup> È un'unica volta nell'ambito dei tre romanzi. Se consideriamo invece anche i racconti, in *L'esitazione* uno dei protagonisti, un ragazzo malato di mente fuggito da una casa di cura, ha un nome: Tonio.

<sup>96</sup> «Inveramento» è un termine spesso adoperato da Croce. Nel romanzo il significato è chiaro, la funzione intertestuale, per così dire «interna» al romanzo, ai romanzi, di lampante evidenza. Ma in un testo che così apertamente dichiara la sua funzione metanarrativa, rimane il dubbio di un'ironia elusiva, se pronunciato da un tredicenne.

<sup>97</sup> Il ragazzo conosce il nome della figlia di Landau solo quando scopre che non è più un personaggio letterario inveratosi. Miranda, l'ammirabile, la degna di ammirazione, acquista un nome appena perde quello status che la faceva «ammirare».

malata di mente. Il professore propone al ragazzo di fare compagnia alla figlia, confidando nel fatto che, con la sua «fantasia e prontezza» (CL 93), possa rendere meno dolorosa la solitudine della giovane donna. Il racconto del rapporto appena instaurato fra i due si interrompe, e con esso il libro, al capitolo XVIII, proprio quando il ragazzo sembra influire positivamente sulla salute di Miranda.

Sempre nella *Nota editoriale* viene ricostruita la conclusione che il romanzo avrebbe dovuto avere secondo le intenzioni dell'autore: il narratore, dopo un allontanamento momentaneo, al ritorno in casa Landau non trova il professore e la figlia, né sa più nulla di loro. Il cognome Landau, di origine probabilmente ebraica<sup>98</sup>, fa supporre che entrambi siano rimasti vittime dell'orrore che in quel periodo affliggeva l'Italia e l'Europa:

i ricordi di alcuni amici e della moglie Delia, a cui le ultime pagine furono dettate converge su alcuni snodi finali. Nell'interrotto capitolo XVIII sarebbe proseguita la descrizione esterna della villa. Un giorno, al suo arrivo, il giovane narratore avrebbe trovato lo studio del professore Landau in una devastazione a cui sarebbe stato dato ampio rilievo: in precedenza interdetta alla figlia, la stanza era soggiaciuta a un'esplosione di violenza da parte di lei. Sarebbe seguito [...] un allontanamento del ragazzo dai due, al ritorno non avrebbe più trovato loro tracce. [...] Delia Samonà ricorda una versione orale più recente e più breve: «Del professor Landau e di sua figlia non ho saputo più nulla» [...]. (CL 121-122).

Costruito sulla struttura classica del *Bildungsroman*, *Casa Landau* è narrato in prima persona dal protagonista tredicenne, che da subito, nell'*incipit*, vuole instillare dubbi e inquietudini nel lettore: «Non percorrevo mai quel viale senza un brivido di paura» (CL 7).

---

<sup>98</sup> Samonà era nato «in una famiglia strana e fascinosa. Non veniva esclusa, da lui né dal cugino e cognato Paolo (l'editore: Samonà e Savelli), la possibilità di un'origine ebraica andata dimenticata» (F. ORLANDO, *Suoni flebili e opachi*, op. cit., p. 162). A conferma di una volontà di confondere finzione e memoria.



Il viale è quello che dal cancello – fino al quale è accompagnato dalla sorella di dieci anni più grande e da dove le loro «vie si separano» (CL 7) – lo porta all'ingresso della villa Landau. Ancor prima di dire che quotidianamente vi si reca per «prender lezioni di matematica e scienze dal vecchio Landau, un insegnante su sessant'anni che sapevo vedovo e solo» (CL 8), pone al vertice del *climax* di tensione fin lì creato «il pensiero della donna-fantasma [che] cominciava a invadere la mia mente e a colmarla, senza alcuna contraddizione, di sentimenti opposti come il desiderio e l'angoscia» (CL 8)<sup>99</sup>. Subito il lettore è partecipe dei sentimenti del protagonista, che sembra chiedergli quella compagnia di cui la sorella lo ha privato andandosene.

La villa diventa lo scenario – il termine, nelle sue accezioni figurata e letteraria, è molto presente all'interno del romanzo, e spesso usato nella sua ambiguità, così come tutto il campo semantico del teatro, spia di una fortissima componente metaletteraria<sup>100</sup> – delle avventure reali e immaginarie del ragazzo, convinto che al suo interno si nascondano misteri e segreti. Diversi, e più seri e più tragici rispetto a quelli che un tredicenne può sopporre, sono gli effettuali segreti e misteri che la villa e Landau nascondono: Miranda, la figlia, soffre di una malattia mentale che, come per il protagonista malato in *Fratelli*, non ha nome<sup>101</sup>: «Di che malattia si tratta?» (CL 97) chiede il ragazzo al proprio insegnante, fra la curiosità e la

---

<sup>99</sup> Forte, e pensiamo giustificata, è la tentazione di assimilare queste parole all'illustrazione che Gustave Doré fece dell'incontro fra il lupo e Cappuccetto Rosso: la bambina è raffigurata accanto all'animale, con il quale non ha un contatto visivo diretto, ma è girata per guardarlo, in un misto di desiderio e paura. Il rosso del cappuccio, che simboleggia il menarca, è facile indice del passaggio dall'infanzia all'età adulta.

<sup>100</sup> Presente anche nei primi due romanzi, l'area semantica del teatro diventa dominante in *Casa Landau*, funzionale all'istanza narrativa.

<sup>101</sup> Il narratore di *Fratelli* dice: «non le darò un nome. La malattia rappresenta, nel nostro peregrinare, l'incognita permanente: una specie di oggetto invisibile prima ancora che una forza ostile» (F 15).

voglia di infierire, confermando la componente conflittuale del rapporto docente-discente instaurato fra i due.

Landau risponde:

Quel nome, il nome di quel male... [...] Perché vuole dare un nome alla malattia? Cosa mi chiede, una parola da ripetere facilmente? E allora le dirò, non so neanche come si chiami con esattezza, la malattia di mia figlia, e neppure tutti i medici sono concordi. Cosa vuole, un certificato con la diagnosi? O preferisce che le descriva i sintomi, il modo in cui si manifesta...? (CL 97)

E continuando:

«Immagini un angelo caduto», disse lentamente, «non per superbia, ma per un errore del caso. Conserverà la bellezza delle sue origini, la parola alata, i movimenti fatui; i suoi occhi nasconderanno un mistero, il suo corpo sarà fragile come un cristallo. Ma è un angelo caduto: dunque una creatura anomala, dolorosa e goffamente sublime. È umana? Certamente è composita, e dunque è anche umana, ma fra i propri simili rimarrà sola e sperduta e sarà punita e reietta» [...]. (CL 98)

Se il richiamo, obbligatorio, è quello biblico a Lucifero, ci pare non meno forte, e per certi versi più significativo, un parallelismo intratestuale all'*opus* di Samonà: «“Giochiamo al volo di Icaro” insinuo, sperando di rammentargli, al momento della caduta, l'idea della terra» (F 21). Icaro, un angelo caduto, responsabilità di un padre senza colpa.

Ma dicevamo all'inizio della diversità di questo romanzo di formazione *sui generis*. Infatti, ancor prima di giungere alla maturazione, di superare la linea d'ombra, che, nel rispetto dell'*iter* di crescita e dei *tòpoi* del romanzo di formazione, dovrebbe essere atto conclusivo del romanzo, il

ragazzo sperimenta, sì, il passaggio dall'infanzia all'età adulta come un magico e repentino passaggio dalla paura all'assenza di paure e debolezze, per ridiventare però nuovamente bambino nella percezione che ha di sé stesso.

Era come se ogni giorno alla stessa ora, nel giro di qualche minuto, entrassi e uscissi dal soprannaturale (e dalla mia stessa infanzia) grazie a un alacre sortilegio; come se abitassi a turno due età della vita, ciascuna delle quali mi ricacciava di volta in volta nell'altra con uguale scioltezza e rapidità. Dal cancello alla casa, vittima del miraggio, ero ancora un bambino a tutti gli effetti; sotto le finestre, bruscamente, ero un uomo, consideravo la donna un fantoccio – o un parto della mia fantasia – e già, varcata la soglia, sorridevo dei miei timori come di lontane debolezze infantili [...]. (CL 33-34)

La paura del narratore nasce «a partire da un certo giorno» (CL 10), quando vede affacciarsi a una finestra del primo piano della villa una donna, della quale poi non ha traccia e riscontro una volta entrato. Quel giorno si produce un'opposizione fra ciò che a un tratto il ragazzo percepisce sensorialmente e la sua rappresentazione mentale della villa e dei suoi supposti abitanti.

Alla trasformazione del ragazzo corrisponde un'opposta trasformazione della ragazza: il bambino è impaurito dalla donna-fantasma; diventato adulto, irride la donna-fantoccio. La mutazione e la crescita del ragazzo sembrerebbero legate alla mutazione della donna. Se il ragazzo è bloccato nel suo passaggio, la ragazza è relegata in un limbo in cui è ancora incerta la sua identità. Prigioniero di un movimento circolare che lega le due età come inscindibili, ha nella paura un carceriere che quotidianamente lo cattura e lo rilascia.

Questa duplicità caratterizza ogni aspetto del romanzo: la donna, visibile quando il ragazzo è fuori dalla villa, pare svanire quando egli è dentro; la villa stessa, come nella tradizione del racconto fantastico da Poe a Cortázar<sup>102</sup>, è doppia nella propria essenza:

da fuori, il decoro semplice e schietto di una fattoria di campagna, e all'interno, come i vestiti eleganti e rattoppati dell'uomo [Landau], un che di sontuoso e di vacillante, e forse... un'ombra di sporcizia umida e fredda, più tenace degli addobbi e dei paramenti discreti che qua e là si sforzavano di occultarla [...]. (CL 9)

Landau non è certo privo di ambiguità: in lui sembrano parlare «due voci di due mondi diversi» e cioè quelle di «un modesto pensionato di un liceo di provincia» e «di un nobile decaduto dai modi raffinati e bizzarri» (CL 8-9).

Quanto al narratore, egli sperimenta una dualità “spaziale” ogni giorno passando da casa sua alla villa. La prima – un modesto e angusto appartamento situato in «uno di quei grigi alveari», dove la metafora, con l'idea della sovrappopolazione, porta a quella delle «celle» – è «il contraltare perfetto di villa Landau» (CL 20); quest'ultima, invece «spaziosa e misteriosa» (CL 30), immersa nel silenzio, propone «odori

---

<sup>102</sup> Jacqueline Risset scrive a proposito del fantastico e in riferimento a *Fratelli*: «Il romanzo di Carmelo Samonà appare di fatto scritto e costruito come un racconto fantastico. Vi si potrebbero riconoscere e nominare tutte le funzioni tipiche di questo genere letterario. Ma l'elemento che qui serve a introdurre l'inquietudine (il soprannaturale o l'extranaturale che negli altri racconti si dissolve rapidamente con la fine del libro), qui è la malattia mentale, che non si dissolve, che abita durevolmente questo mondo terrestre, razionale e scientifico. La malattia mentale è cioè trattata in *Fratelli* come un elemento fantastico – come l'unico fantastico reale» (J. RISSET, *Un'estrema fratellanza...*, in «Il Messaggero», 12 marzo 1978). Se ciò che è reale viene, quindi, trattato come «elemento fantastico» in *Fratelli*, in *Casa Landau*, invece, ciò che è fantastico – “soprannaturale” – è in realtà apparenza. In generale, a tal proposito, cfr. F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario...*, op. cit.

mitemente campestri», toni «morbidi e assorti», contrapposti agli «odori forti» e ai «colori sciatti e indiscreti» (CL 30) del quartiere cittadino dove vive il giovane protagonista. Un'opposizione che si ripropone anche fra l'interno e l'esterno della villa, benché il narratore scopra alla fine del romanzo che anche i giardini – l'esterno – sono vittima del contagio, della malattia che abita la casa.

Il superamento della linea d'ombra ha un prezzo che il narratore sembra felice di pagare: il distacco dalla famiglia<sup>103</sup> era «il lasciapassare di un'avventura che si delineava confusa e fascinosa nella mia mente, e che già mi sembrava in rapporto, e soprattutto in contrasto, con la forma attuale della mia vita» (CL 19).

Il disaccordo fra idea e organi di senso produce nel narratore un'emozione, che questi dissimula, com'è sua abitudine in famiglia. Quando, però, la donna appare alla finestra per la seconda volta, mentre il ragazzo percorre il viale per far ritorno a casa – segno che durante l'ora della lezione ella era stata dentro la villa e sul punto di rivelarsi –, si produce una sorta di crisi nel narratore, il quale cade vittima della paura.

Da allora la donna misteriosa comincia ad apparire alla finestra con più regolarità, producendo una frattura fra l'idea e la percezione, fra il ragazzo e la realtà:

Non avevo argomenti per spiegare la sua presenza [della donna] in quel luogo; ne avevo, anzi, per dubitare della sua stessa esistenza (giacché tutti coloro ai quali mi ero rivolto ancora accennando a Landau continuavano ad affermare che nessuno, né familiari né amici, abitava con

---

<sup>103</sup> Simboleggiato dal fatto che, mentre nelle sue prime visite a casa Landau è la sorella maggiore ad accompagnarlo fino al viale, quando poi deciderà di accettare il ruolo di amico di Miranda, propostogli dal professore, sarà il ragazzo, viceversa, ad accompagnare la sorella in palestra.

lui nella villa); eppure dovevo arrendermi all'evidenza: ogni sera ero obbligato a passare di là per raggiungere il professore, e il più delle volte non potevo sottrarmi all'insidia e al cupo piacere di quella conferma (CL 32).

Il narratore ora è chiamato a una scelta: credere a ciò che vede con i propri occhi ogni giorno oppure credere agli altri, alla propria realtà o a quella condivisa dalla comunità-famiglia, essere diverso e solo (lui che già è solo e isolato) ma coerente con sé stesso oppure rinnegarsi e far parte del gruppo.

E rinnegato, ma non per questo motivo, lo è in parte già stato: il padre del ragazzo ha abbandonato la famiglia per andare a convivere con una sua «assistente» – da cui il «dramma affettivo» (CL 20) della madre –, benché continui ad avere rapporti aridi e formalistici con i figli. In casa, dopo la partenza del padre, il ragazzo vive con la madre e la sorella: abituato a nascondere sé stesso (sentimenti ed emozioni) e a recitare «copioni» (CL 11) ideati da lui, il ragazzo vive in una dimensione teatrale: «le due donne ed io formavamo, dentro la casa, un triangolo quasi perfetto di occultamenti illusori» (CL 23).

In famiglia tutti hanno una parte da recitare: in quanto attori – «mia madre, mia sorella umili comparse» (CL 87) –, tutti vivono nella schizofrenia della duplicità e credono che la maschera indossata non riveli il loro vero aspetto. Ma, se la maschera difende, allo stesso tempo esclude: il ragazzo non appartiene al mondo della madre e della sorella, fatto di una complicità insana, frutto di uno scambio di ruoli e di una somiglianza fisica che le unisce e le separa, per cui «La figlia era una copia eseguita con

malagrazia delle sembianze materne (CL 22)»<sup>104</sup> mentre la madre «vi si rifletteva con un misto di disagio e di struggimento, quasi fosse lei la causa dei difetti di quello specchio» (CL 22); così come è escluso dai drammi del padre, il «Grande Assente» (CL 24). Eppure è nel padre che il ragazzo si riconosce maggiormente, con lui ha le più profonde affinità – anche il gusto per la cabala che così importante si rivelerà nel testo –, ed è nel nome del padre, dell'essere padre, che il suo rapporto con Landau evolverà.

Le figure femminili che compongono insieme a lui la famiglia superstite a questo abbandono, la madre e la sorella, potrebbero (e anzi dovrebbero) essere capaci di risolvere la sua paura e il suo sentimento di esclusione. Soprattutto dalla sorella, che ogni giorno lo accompagna fino al cancello della villa, il ragazzo si aspetta che, rompendo la consuetudine, risponda alla sua muta richiesta: «“Rimani! È qui che corro i maggiori pericoli, non in città!”» (CL 7).

All'incapacità della sorella il ragazzo fa comunque corrispondere la propria: non sa e non vuole esprimerle le proprie paure ed emozioni, forse perché lei ha dieci anni più di lui e appartiene ormai al mondo degli adulti (quel mondo nel quale egli si appresta a entrare, dopo la sua quotidiana metamorfosi lungo il viale<sup>105</sup>). La sua unica esperienza di vita in comunità, l'anno di convitto dai Gesuiti, dove era stato costretto a piegarsi e a sottostare «a regole minuziose e a principi di collaudato rigore» (CL 11), ha fatto sì che il narratore abbia maturato l'abitudine di nascondere e

---

<sup>104</sup> Una somiglianza che ricalca, nel primo romanzo, quella del fratello malato col genitore di cui è «il prolungamento mal riuscito» (F 38).

<sup>105</sup> Il viale che conduce alla villa non è solo luogo di cambiamenti e apparizioni: è frontiera tra due mondi. A tal riguardo cfr. C. SEGRE, *La vita, la follia...*, op. cit. Benché il saggio di Segre riguardi soltanto *Casa Landau*, possiamo à rebours pensare che il valore metaforico che attribuisce al viale percorso dal ragazzo sia identico a quello del viale percorso dai fratelli del primo romanzo per andare ai giardini, a dimostrazione che alcuni elementi che ricorrono nei tre testi creano una rete coerente per stilemi e intenzioni, tale da suggerire la definizione di trilogia.

dissimulare quanto prova dentro di sé, per sottrarsi all'autorità e al controllo di altri.

Estraneo alla famiglia d'origine, lontano dalla fede cattolica e refrattario al regime fascista, il narratore confessa il proprio desiderio di separarsi dalla società – che vada dal nucleo minimo della famiglia alla comunità cittadina –, ma allo stesso tempo il bisogno di appartenervi:

Non mi sentivo sicuro di me. [Nelle cerimonie religiose] Come nel caso delle adunate il sentimento più forte era, sì, di rifiuto, ma gli teneva dietro una sofferenza più strisciante ed acuta, come una sorta di gelosia dell'escluso: lo struggimento d'esser costretto a deplorare da fuori, invece di commentarlo dall'interno e con altri, tutto ciò che esecravo [...]. (CL 29)

Dissimulare, fingere, recitare un copione: se in collegio era questo il metodo del narratore per sfuggire all'onnipresente vigilanza degli educatori, in famiglia è il modo per frapporre quella che egli ritiene la “giusta” distanza dalla madre e dalla sorella. Tacere sui fatti di casa Landau e sulle proprie emozioni è per lui un passo verso la conquista dell'emancipazione, ma anche una sorta di protezione dalla frustrazione di non essere capito dalla madre e deriso dalla sorella.

Il decidere a un tratto: “non parlerò della donna e non dirò nulla di ciò che accade alla villa”, era come il lasciapassare di un'avventura che si delineava confusa e fascinosa nella mia mente, e che già mi sembrava in rapporto, e soprattutto in contrasto, con la forma attuale della mia vita. (CL 19)



Un'esclusione che segna una sostituzione e un'unione: escludendo la propria "casa", ne accetta un'altra che ne prenda il posto.

Anche il professor Landau vive ai margini della società; a tal riguardo appaiono significative le descrizioni della villa, in cui il declassamento che ha colpito il suo proprietario corrisponde alla decadenza della costruzione, a dimostrazione di un rapporto fra i due di estrema dipendenza o, a patto di dare un'anima alla villa, simbiotico. All'interno, le tende<sup>106</sup> – così eccessive nel numero da indurre al sospetto di un'ambiguità voluta, come fossero sipari di palcoscenici segreti – cercano di rimediare alla penuria di mobili, così come nel giardino la vegetazione ha ormai coperto, al pari di tende organiche, le statue di marmo: rimane il ricordo – ma quasi a *memento* di una colpa – di un'agiatazza passata che forse s'associa a un periodo felice e che traspare ancora dall'abbigliamento del professore, i cui modi eleganti contrastano con la tronfia volgarità del fascismo.

Se per Pier Giorgio Conti la trasfigurazione dell'appartamento di *Fratelli* permette la creazione di un «sistema semiotico intermedio» che coincide con l'apertura nella casa di uno spazio teatrale in cui la «realtà virtuale non è in rapporto di esclusione con la realtà fattuale»<sup>107</sup>, allo stesso modo possiamo interpretare anche la villa di Landau come spazio teatrale, confermando la nuova e sempre uguale declinazione del concetto che si ripete dal primo romanzo di Samonà all'ultimo.

---

<sup>106</sup> Le tende da spostare hanno sostituito la «cortina» da «abbattere» (F 140) o da «scalfire» (C 15): benché la simbologia sia molto simile, appare ben evidente una risemantizzazione priva della precedente connotazione ossessivo-angosciante e con una chiara componente metaletteraria.

<sup>107</sup> P. G. CONTI, *Appunti per una lettura di Fratelli di Carmelo Samonà nella prospettiva tematica del dialogo*, in «Cenobio», XLIX, 3, 2000, pp. 99-108, cit. a p. 101.

Tornando all'apparizione della donna, il narratore, per spiegare a sé stesso l'evento e motivare la propria paura, dapprincipio ricorre all'ipotesi di un fantasma, "esterno" dunque, non dipendente dai suoi sensi o dalla sua mente, per poi pensare a un'illusione ottica, dunque a un fenomeno sì oggettivo, prodotto secondo leggi definite, ma "interno", dipendente da lui, che lo porta a ritenersi affetto da una malattia mentale, vittima di un'allucinazione: «Io stesso, forse, modellavo durante un sogno l'immagine della donna, che poi cominciava a consistere fuori di me e mi veniva incontro in quel punto, ai vetri di quella finestra» (CL 38).

Una malattia che permette quindi che la donna esista, e che ha permesso, prima – eterno ritorno in ogni romanzo dell'Autore –, al fratello malato e al custodito dei testi precedenti, di creare nuove realtà; e non solo: è la stessa malattia che nel prosieguo di *Casa Landau* permetterà l'"inveramento" dei personaggi della letteratura.

L'apparizione della donna è per il ragazzo – che da sempre è alla ricerca di una risposta, di una definizione, e quindi di uno sguardo che lo riconosca – il pretesto per porre una domanda («Che cos'è un'allucinazione?», CL 39) alla madre, ottenendo però parole mai esaustive oppure non attinenti.

Si risponderà da solo, accomunando sé e Landau nella stessa definizione:

un secondo sguardo, una specie di raggio, o rampino, gettato al di là del visibile – quella pura energia che chiamiamo "allucinazione" e a cui non possiamo sfuggire una volta che emerge dalle nostre profondità – che si alternava a tratti alla vista ordinaria, e raggiungeva, e rappresentava in concreto per noi, ciò che chiamiamo un "fantasma". (CL 41)

Tuttavia: «qualche volta insistevo, come uno che, nascosto durante un gioco, non resiste alla tentazione d'affacciare il capo a rischio d'essere visto» (CL 39).

Più che il rischio d'essere scoperti o il brivido dell'azzardo, quest'insistenza ci appare come la voglia effettuale di svelare un segreto, di far sì che la madre ne faccia parte, per poter a sua volta far parte egli stesso di una famiglia. Attratto da e bisognoso di una relazione che sa impossibile: troppa è la distanza fra i due, prodotta dall'incapacità della madre di restituire al figlio un'immagine in cui egli si riconosca<sup>108</sup> e incolmabile a causa dell'immatunità materna, di cui si parlerà più avanti.

Quando il ragazzo prova a spiegare alla madre quello che gli sta succedendo, lo scambio di battute che ne segue sancisce, lapidario, l'impossibilità di una relazione nutriente<sup>109</sup>:

«Per me», insistetti, «non è *come se* [i personaggi] *fossero* veri: *sono* veri». [...] «Questo significa amore per la poesia» [...]

Sapevo che intratteneva con le pratiche del culto un rapporto approssimativo e distratto [...]

«Con questi libri», dissi gravemente indicando il comodino su cui giacevano alcuni autori [...] «mi succede esattamente quello che tu credi vero quando parli di Bernadette e della Madonna di Lourdes».

[...] «“Che cosa c'entra la religione coi libri?”», replicò, con tono acre e finalmente allarmato». Sembrava più turbata dall'accostamento sacrilego che preoccupata per la mia salute mentale; e me ne dolsi perché avrei voluto il contrario. (CL 59)

---

<sup>108</sup> Scorgiamo in questa dinamica di sguardo e riconoscimento figlio-madre una similitudine molto accentuata con lo studio fatto dal pediatra e psicoanalista Donald Winnicott sul tema lacaniano della fase dello specchio, benché le età dei figli in questione siano molto diverse fra loro. Secondo Winnicott, la fase dello specchio presuppone un'esperienza precedente in cui il bambino si è visto rispecchiato dallo sguardo materno. «Che cosa vede il lattante quando guarda il viso della madre? Secondo me [...] vede sé stesso. In altre parole la madre guarda il bambino e ciò che essa appare è in rapporto con ciò che essa scorge» (D. WINNICOTT, *Gioco e realtà*, trad. it. di G. Adamo e R. Gaddini, Roma, Armando Editore, 1974, p. 201).

<sup>109</sup> Cfr. *La luna è fatta di formaggio*, a cura di G. Salonia, op. cit.

In quella che credeva fosse la somiglianza più grande fra sé e la madre, il ragazzo scopre invece la più profonda differenza.

«Non sarai mai come me» (F 37), dice il fratello sano al fratello malato che più non lo ascolta, resosi conto che una frase di quest'ultimo, che tanto simile alle sue sembrava, era solo un'eco, un'illusione, un fantasma che non si sarebbe inverato. Il ragazzo di *Casa Landau* non è simile, allora, alla madre ma a un personaggio di un romanzo che non ha letto.

Come immaginiamo non abbia letto *Don Chisciotte* – e ci stupisce che manchi al suo elenco di letture proprio l'*hidalgo*, un personaggio che si scopre tale leggendo un libro che parla di lui, quasi un invitato di pietra che giochi a nascondersi e rivelarsi, anche lui come il ragazzo e Landau (come vedremo in seguito) – ma soprattutto non abbia letto *La tempesta* di Shakespeare, in cui risalta quel nome, Miranda<sup>110</sup>, che, ben più di qualsiasi protagonista di Hugo, Scott, Stevenson o Balzac, doveva attirarlo a sé<sup>111</sup>.

Possiamo solo supporre che sia un gioco dell'autore a nascondersi e a rivelarsi, negandosi così vistosamente: un'esibizione di pudore a cui dedicheremo le nostre righe conclusive.

Quella che il ragazzo crede quindi una malattia si rivela allo stesso tempo un'occasione che gli permette di avere una relazione nuova con la

---

<sup>110</sup> «Sicuro viceversa il rapporto con la *Tempesta* di Shakespeare. Pure lì c'è una Miranda che vive sola su un'isola, equiparabile alla villa Landau, col padre Prospero, studioso e incantatore, e anche lì interviene un giovane innamorato, Ferdinando, in base a un progetto concepito da Prospero»: C. SEGRE, *La vita, la follia...*, op. cit., p. 31.

<sup>111</sup> Ci stupisce che il narratore non conosca Cervantes e Shakespeare. Eppure dovrebbe stupirci ancora di più che un tredicenne conosca così la letteratura europea: è un vero e proprio effetto straniante, che accentua da un lato l'ambiguità del narratore, dall'altra riconduce, certo *in diminutio*, le sue stesse competenze "letterarie" a quelle dell'autore. Per il concetto di straniamento, si rimanda a C. GINZBURG, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in ID., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 15-39.

letteratura, ideando la teoria dell'inveramento, per cui un congiungimento fra il mondo dei romanzi e la realtà diventa possibile.

Dalla mente di Giulio Verne i personaggi erano trasmigrati nei libri con tale forza che io potevo immaginare di trovarmi con loro nell'abitacolo di una macchina infernale in viaggio verso la luna e di vedere fisicamente al mio capezzale, la sera, un Paganel che mi illustrava con cura i dettagli di una rotta marina. Ancora uno sforzo, dicevo fra me, un colpo d'ala più forte, e si sarebbe infranto il confine che separa la finzione della scrittura dal dominio concreto dei sensi. Forse molti di quegli eroi vagavano per il mondo in attesa d'essere visti da coloro che li avessero ascoltati nella profondità delle loro menti. Ebbene, io possedevo il segreto di quell'abbandono. (CL 43-44)

Per il narratore il mondo della pagina scritta si pone fra il mondo mentale immateriale e interno dell'autore e il mondo materiale ed esterno in cui vive il lettore. Il mondo della finzione letteraria e il mondo reale possono comunicare, è permesso ai rispettivi abitanti il passaggio nelle due direzioni. È la malattia del narratore a rendere possibile quel passaggio, in cui la letteratura si fonde e confonde con la realtà. Ma soltanto a chi possiede «quell'abbandono» (CL 44) dovuto alla malattia è concesso entrare in relazione con i personaggi di romanzo. È la relazione che fa nascere i personaggi letterari a nuova vita, quella che il loro autore non ha concesso nelle pagine. La malattia concede anche a loro un riscatto<sup>112</sup>.

Supposi che alcuni dei personaggi dei libri continuassero a vivere in mezzo a noi e a riprodurre le loro storie senza che ci rendessimo conto che erano là. Mi convinsi che vederli non era impossibile, e ciò non solo per l'efficacia con cui l'autore li disegnava, ma grazie, anche all'energia che si accumula, col tempo, nella lettura. Occorreva immergersi nei racconti, scoprire la fonte di quell'energia e liberarla. Io mi sentii in grado di farlo. (CL 48)

---

<sup>112</sup> Siamo convinti che questo termine, "riscatto", attraversi carsicamente *Casa Landau*. Lasciamo alla conclusione il compito, o almeno il tentativo, di farlo affiorare.

Tutto aveva origine dall'emozione che provavo leggendo. Questa era in certi casi così violenta e febbrile che già delineava intorno a me un nutrito campo d'immagini. [...] Se la passione per i romanzi, com'era il mio caso, raggiungeva un più alto grado di turbamento, i legami segreti fra la pagina e la realtà prendevano fuoco. Era quello, una specie di zenit della lettura: il punto oltre il quale convivere con gli eroi diventava possibile. (CL 48, 49)

Perché vedessi occorreva un completo abbandono, ma ci voleva, anche, quella speciale confidenza coi libri, quel "secondo sguardo" della lettura, quell'incendio, insomma, di cui mi pareva di possedere il segreto, e attraverso il quale, come per un passaggio obbligato, tutte le mie doti e i miei vizi entravano in gioco. La passione, l'intelligenza, la memoria, la stessa paura non ne erano escluse. (CL 49)

L'emozione provocata dalla lettura rende il ragazzo zona di passaggio fra la pagina e la realtà, *medium* che collega i due mondi. Così come l'emozione è un movimento dall'interno verso l'esterno, i personaggi escono fuori dalla pagina nella realtà e si rivelano come tali, rivelano la loro origine libresca.

Il narratore, a causa della – ma sarebbe meglio dire grazie alla – sua malattia non percepisce più il confine fra ciò che è reale e ciò che non lo è; allo stesso modo gli eroi e le eroine dei romanzi oltrepassano, attraverso l'inveramento, il limite che separa la finzione dalla realtà. La malattia che gli consente di mettere in relazione la «parte incontrollata» (CL 38) e la parte cosciente, e quindi i libri e la vita, è la stessa malattia, in tutto uguale e in tutto diversa, che unisce «le due forme o nature, siderale e terrestre» (CL 107) della figlia di Landau.

Proprio in Landau il ragazzo troverà un sodale: isolato in famiglia, indifferente alla religione e al regime, lontano dal padre di cui riconosce l'influenza ma da cui deve emanciparsi per potersi dire adulto, il narratore avrà col suo insegnante una comunione di intenti e di visioni e, sempre da lui, un riconoscimento di valore e ruolo: «Ho notato che ha fantasia e

prontezza (“In che modo lo avrà notato?”, pensai)» (CL 93). È proprio quel dubbio finale a sancire il legame: Landau ne riconosce le somiglianze, lo stigma che potrebbe permettere al ragazzo di sostituirlo.

Li accomunano persino alcuni tratti caratteriali, che naturalmente non si limitano al vezzo di un gesto infantile – fare capolino – ma racchiudono i medesimi irrisolti. Samonà infatti usa la stessa immagine per descrivere il comportamento di Landau mentre il narratore e Miranda giocano a nascondino:

Lottava con sé stesso e con la sua natura, in questo modo, e pur restando invisibile o comparando solo a sprazzi e in certi momenti, e continuando a tacere, non poteva nascondere il suo rovello alla mia attenzione. (CL 111)

mi accorsi che il vecchio era dietro un albero della villa e aspettava. Capii che non stava in sé dalla smania, del resto plausibile, d’essere incluso nel rango dei ricercati; affacciava il capo con cautela e lo ritraeva come un bambino, soffiava, faceva in modo, insomma, con ogni mezzo, che la figlia si accorgesse di lui. (CL 112)

Entrambi, narratore e Landau, vogliono vedere ma essere visti, vogliono che il proprio sguardo venga loro restituito, vogliono essere riconosciuti. Essere oggetto e soggetto della conoscenza. È quello che accade al narratore di *Fratelli*, al prigioniero del *Custode*. È quello che accade al narratore e in parte a Landau, non attraverso la malattia come per i primi due, ma grazie alla malattia che apre al teatro della vita: «il teatro [...] è lo specchio della vita» (CL 114).

La malattia, come abbiamo già detto, ha origine dall’interno – una malattia della mente – ma permette il passaggio fra interno ed esterno. L’immagine mentale, interna, viene proiettata all’esterno e poi essa da fuori

influisce sull'interno. A differenza del fantasma, in cui c'è separazione fra il soggetto che osserva l'oggetto – la donna –, nella malattia invece soggetto e oggetto della conoscenza sono separati ma allo stesso tempo uniti. È un canale attraverso cui la parte irrazionale esce fuori dal soggetto e prende vita, o almeno ne prende le fattezze. In una dinamica di controllo e sottomissione in cui le posizioni non sono mai stabilite e fisse, già nota nei precedenti romanzi, possiamo dire che la visione di quella figura femminile non è dettata dal “capriccio del caso” (altrove il narratore dirà: «il caso, la cui virtù essenziale è il capriccio, esercitava su di essi [sui romanzi] una drastica egemonia», CL 45), perché in tal modo l'immagine potrebbe apparire come non apparire, in un infinito arbitrio. La malattia esautora il caso proprio perché regola l'apparire della donna, e quindi controlla la donna stessa. Ma a questo controllo corrisponde l'incontrollabilità propria della malattia<sup>113</sup>.

Nondimeno è un dono<sup>114</sup> e un potere riservato a pochissimi, che riscatta il ragazzo dallo stato di vittima della donna-fantasma e dell'isolamento in cui famiglia e coetanei lo costringono.

per vedere un'ombra che somiglia a un corpo ma che era diversa da questo per materia e sostanza, bisognava essere indolenti, maniaci, contraddittori, lunatici, appassionati, solitari, ribelli; in una parola: diversi dalla maggior parte dei propri simili (CL 41).

---

<sup>113</sup> Cfr. M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, trad. it. di A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 1976.

<sup>114</sup> Una dualità che ricorda il *phármakon*, che è insieme cura e veleno. A tal riguardo, si veda l'importante saggio di J. DERRIDA, *La disseminazione*, trad. it. di M. Odorici, Milano, Jaca Book, 2018.



E allora l'allucinazione, sottraendosi alle normali leggi del pensiero, concede al narratore una libertà nuova, segreta agli altri e anche a sé stesso (che non la riconosce come libertà). Come una risposta all'estrema interiorizzazione della prassi, acquisita presso i Gesuiti, di apprendere, disobbedendo, «con zelo i riti dell'obbedienza» (CL 11), di dissimulare i propri stati d'animo, la malattia è, ancora una volta, una paradossale prigione che libera.

Il narratore riconosce nel proprio ospite un abitante di quella stessa prigione: spesso Landau, durante le lezioni, fissa un oggetto della stanza e si immerge in profonde meditazioni, vere e proprie fughe dalla realtà:

I suoi occhi cerulei vagavano un poco più in alto della mia testa in cerca di un punto su cui posarsi. [...] una volta fermi nel punto desiderato, era il buio [...] Che cosa vedeva o sentiva di così sconvolgente, in quei momenti, da impallidire come uno che sia caduto in un'insidia mortale? (CL 13, 14)

Visioni come le proprie «e anzi con più forza, essendo egli un abitante di quella casa» (CL 41). Una malattia, un dono forse, che accomuna maestro e discepolo e che prefigura una sorte che li vedrà ancora più simili, ancora più uniti: «Pensai che questi [i fantasmi] si mostrassero solo a coloro che travati da qualche morbo, disponevano paradossalmente, perciò, di un maggior acume dei sensi» (CL 41).

Proprio perché simili, Landau si lascia andare a una confessione camuffata da lezione di matematica. Non avendo voluto e potuto dare un nome alla malattia, cerca di spiegare al ragazzo la propria angoscia al

cospetto di questa incapacità di definizione: «“L’infinito!”, gridò con un’enfasi disperata» (CL 83).

Abbiamo detto che la malattia di Miranda (come la malattia in *Fratelli*) non ha nome, non può essere definita, non può essere delimitata. Per questo essa s’avvicina al concetto di infinito<sup>115</sup>, che non può trovare limite nelle parole. Se il nome segna la conoscenza delle cose del mondo, non poterle nominarle significa affrontare l’ignoto<sup>116</sup>. Disegnati un punto in basso alla lavagna e una linea retta che partendo da lì sale fino al limite della cornice, Landau spiega:

“L’infinito, sì ... questo concetto che ci è possibile formulare solo perché possediamo il senso, concreto ed inesorabile, della nostra finitezza. Immagini quella retta prolungarsi al di là di ogni confine possibile, o anche immagini uno spazio al quale non concediamo perimetri o recinti di sorta: non ci daranno ancora una compiuta idea di infinito. Stiamo pensando che la retta prosegua nel cielo fino a sparire, che lo spazio si dilati in un universo immenso. Ebbene: quel cielo, quella scomparsa, quell’immensa dilatazione appartengono ancora al linguaggio della finitezza: hanno poco a che fare con l’idea di infinito, che miseramente corteggiamo dall’esterno [...]. (CL 83)

Benché sia da sempre desiderio dell’uomo cercare di comprenderlo, affidarsi solo al *logos* condanna inesorabilmente allo scacco. Se, come nel secondo capitolo abbiamo provato a dimostrare sulla scorta della lezione matteblanchiana, il linguaggio della malattia è assimilabile al linguaggio dell’inconscio, allora possiamo scorgere un legame fra Miranda e l’infinito.

---

<sup>115</sup> Per un approfondimento su linguaggi, infinito e inconscio rimandiamo all’importante saggio di I. MATTE BLANCO, *L’inconscio come insiemi infiniti...*, op. cit.

<sup>116</sup> Ma in *Casa Landau* compaiono i nomi: la relazione con l’ignoto è cambiata.

Ne è prova il «misterioso canto o lamento» (CL 84) della malata che si interrompe, «quasi che la parola “infinito” fosse un segnale in grado di governarlo a distanza» (CL 84).

Anche il narratore è colpito dal discorso sull'infinito, come se fosse «qualcosa che riguardava in qualche modo me stesso» (CL 83):

E a un tratto mi sentii in completa balia di quell'uomo che insieme temevo e ammiravo: non Thénardier o Madeleine redivivi o l'autentico professor Landau, ma una specie di mago dai poteri invisibili, che sarebbe sfuggito alle inchieste di un misero come me anche se una prova certa (che malgrado tutto non c'era ancora) mi avesse avuto a testimone oculare della sua colpa [...]. (CL 84).

O forse presagisce già l'incontro con Miranda, già “sente” di appartenere alla follia. L'ammalata, che è il punto e insieme la linea dell'infinito, promuove il passaggio dall'uno all'altra.

Per cercare di illustrare al ragazzo il concetto di infinito, Landau parla di punto e di linea: «“noi siamo *qui*, purtroppo”, e [Landau] indicò il punto che aveva segnato sulla lavagna, “prigionieri di questo punto, condannati a guardare la linea che svetta in alto nella sua imminenza o virtualità di infinito senza poterla percorrere”» (CL 85).

In quel “purtroppo” è condensata tutta la frustrazione di una condizione: ma non tanto la condizione di punto, la condizione di finitezza, quanto la consapevolezza dell'impossibilità di relazionarsi con l'infinito, con la retta. L'essere *qui*, l'indicazione spaziale, indica una condizione esistenziale. È immediato allora pensare al dialogo fra i due protagonisti di *Fratelli*: «chi è questa donna col cane zoppo? – È là – mi

rispose senza esitare, e mi indicò una traversa alle nostre spalle, come se la mia domanda fosse stata: “Dov’è?”» (F 86)<sup>117</sup>.

Continuando, Landau – in una confessione celata in cui rivela il desiderio di poter essere compreso, di dover essere compreso, se quel ragazzo dovrà sostituirlo – dice: «“Sì, prigionieri della nostra sciagura”, incalzò il vecchio, “braccati da ogni parte dal demone che ci è toccato. Non è tremendo questo?”» (CL 85). Ancora una volta la prigione: la prigione della pena – la malattia –, la prigione della colpa – l’incapacità di padre di impedirla, di comprenderla.

Nella sua natura «siderale e terrestre» (CL 107), la malata – e la malattia – è affine all’infinito perché vive fra gli uomini ma pure è esterna a essi; così come il concetto di infinito è esterno all’uomo ma è qualcosa «che ci è possibile formulare solo perché possediamo il senso, concreto e inesorabile della nostra finitezza» (CL 83): Miranda è, nella sua dualità, punto e linea.

E proprio su quel punto alla lavagna Landau si concentra e concentra un piccolo, significativo, inutile sfogo: «“Qui”, borbottava, vibrando piccoli colpi di gesso su un punto del vasto disegno che andava tracciando. “Qui, qui”, ripeteva» (CL 12); «quei violenti stizzosi colpi di gesso in un punto della lavagna» (CL 19); «E segnò un punto sulla lavagna con tale forza da sbriciolare il gessetto» (CL 83).

Una violenza traslata: forse rivolta alla figlia, forse al destino, forse a sé stesso. Eppure riesce a trovare una soluzione, ora che c’è il ragazzo, ora che ha potuto stringere una relazione con lui:

---

<sup>117</sup> Cfr. il Cap. I dell’opera, alla p. 18.

[...] «Ah, forse dobbiamo prendere un'altra strada, per capire», soggiunse, e si guardava attorno con indicibile sofferenza, come se cercasse l'altra strada senza trovarla, «forse dobbiamo dire che *la sentiamo* questa idea di infinito, e che ne siamo avvolti e incantati come dalla speranza di un'eterna, definitiva liberazione» [...]. (CL 85)

Questo «sentire»<sup>118</sup>, in corsivo nel testo, cui si riferisce Landau, ricorda il *pathos* che unico, a dispetto del *logos*, poteva permettere in *Fratelli* al fratello sano una relazione col fratello malato, di comprenderlo e di comprenderne l'infinita. E al ragazzo di aprire quella porta chiusa:

Intravedevo come una porta rimasta chiusa... a un tratto, ecco che l'allusione rimossa, la notizia espunta, poi, dall'intera orazione [di Landau], tornò alla superficie dei miei pensieri, e io mi trovai in pochi istanti sull'orlo di un precipizio. Avevo aperto la porta, ero entrato in una zona d'ombra che mi sembrò impervia e insondabile; e in pratica avevo scoperto la verità. (CL 97)

Landau, alla fine del cap. XV, apre proprio una porta e, «scostandone con cautela il tendaggio» (CL 105), introduce il narratore nella stanza della figlia ammalata: fermo sulla soglia, nel luogo del passaggio, diventa ora l'intermediario fra il narratore e l'ammalata. È l'apertura di un sipario, è l'inizio di un nuovo atto.

Il capitolo XVI si apre infatti con le parole:

Varcata quella soglia entravo, dunque nei meandri della follia: in quel teatro instabile, scivoloso e ambiguo di cui non sapevo nulla, nel quale muovevo i primi passi esitanti quasi senza un programma. E m'era affidata una parte da comprimario, ma decisiva! Landau, prim'attore e impresario, probabilmente autore di tutto il copione e certamente regista, coinvolto nella vicenda fino allo spasimo, m'aveva arruolato e voluto accanto a sé con una caparbia così

---

<sup>118</sup> Sentire l'infinito significa farne esperienza col corpo, col sangue, e non attraverso del gesso e una lavagna.

strenua, con una fiducia, d'altronde, così candida e intera nei miei mezzi che io mi sentivo a mia volta immerso in un'avventura totale [...]. (CL 106)

La camera della figlia è in apparente contrasto con quella del padre. L'ordine ossessivo ma salvifico dello studio di Landau – «Un dio, forse, aveva disegnato la mappa; un suo emissario, Landau, garantiva che le distanze fra cosa e cosa non subissero mutamenti» (CL 15) – è, sì, la negazione della confusione e del disordine della stanza di Miranda, piena di oggetti «come se non venissero usati mai, o lo fossero stati in un tempo così lontano da averne distolto per sempre il segno delle mani, le assidue presenze dei corpi» (CL109), ma in entrambi l'assenza del tempo ha tolto ogni traccia di memoria e di relazione fra il soggetto e le cose<sup>119</sup>, quindi di vita. Le tende che verranno aperte alla fine, «immergendo la stanza nella luce del giorno» (CL 110) – e da lì in tutta la casa –, sono chiara metafora di una rinascita.

Una rinascita che passa da un atto d'amore, da un innamoramento: entrato nella stanza di Miranda, il narratore è colpito dalla somiglianza con la scena di un libro: è ormai nulla la distanza fra finzione e realtà ed egli stesso può attraversare i due mondi con facilità. Basta uno scambio:

[...] «Ecco», pensai guardandola, «se avessi scelto *Eugenie Grandet* invece de *I miserabili* come esempio di invero, a quest'ora mi troverei nella scena in cui la fanciulla sorprende il cugino nel sonno e capisce che l'ama. Non dovrei fare altro che rovesciare le parti di maschio e femmina» [...]. (CL 109)

---

<sup>119</sup> «Non c'è dubbio: coloro che mi hanno chiuso qui dentro vogliono che io veda oggetti senza memoria, privati della qualità che una volta formava attorno ad essi» (C 17). Anche il prigioniero del *Custode* cerca nelle cose una relazione che gli restituisca il senso del tempo, della memoria e quindi di sé.

Proprio affinché s'inveri questo innamoramento, credendosi regista di una nuova rappresentazione («la follia» o meglio «le forme della follia», CL 106, di cui però nulla o poco sa) ma essendo di fatto attore che rispetta il copione di Landau – mentre ubbidisce a un copione a lui ancora più sconosciuto, in cui s'invera l'amore<sup>120</sup> di Ferdinando per Miranda, ma di questo è spettatore consapevole solo il lettore –, il narratore propone alla ragazza un gioco – una parte<sup>121</sup> – in cui i due si travestono, rovesciando «le parti di maschio e femmina»:

Poi ci fu l'episodio del travestimento. Escogitai che dovevamo cambiarci d'abito e mascherarci, e spiegai a Miranda che nelle vecchie commedie gli uomini qualche volta, sono vestiti da donne e le donne da uomini. (CL 112)

Al narratore tocca il compito di (ri)scrivere un nuovo testo su quello che sembrava già stabilito da un Autore nascosto, che mai compare e mai viene invocato, nei tre romanzi: «abbiamo dunque, con Dio, un curioso sinonimo del concetto sul quale ci arrovelliamo [l'infinito], una nuova parola che andrebbe definita a sua volta; nient'altro» (CL 84), dice Landau, invertendo una delle caratteristiche principali della divinità: da essere che dà senso a oggetto da definire.

Dall'ingresso nella nuova scena, al capitolo XVI, il ragazzo, entrando nella stanza di Miranda, dentro «quel teatro terribile» (CL 107),

---

<sup>120</sup> Segre osserva come «i condizionamenti interni (fascinazione, amore) assumono la guida di quelli esterni (il progetto di Landau)» e conclude: «Il capovolgimento di causa ed effetto, proprio della pazzia, governa forse la vita del protagonista. E forse anche la nostra»: C. SEGRE, *La vita, la follia...*, op. cit., p. 31.

<sup>121</sup> Il gioco, il teatro: ci appare di una coincidenza vicina alla necessità il fatto che in francese e in inglese (le lingue d'origine dei *Miserabili* e della *Tempesta*) recitare e giocare sono tradotti dagli stessi verbi: *jouer, to play*.

porterà un nuovo canovaccio per una nuova «recita a soggetto» (CL 111). Non a caso anche il capitolo XVI si chiude con una tenda che s'apre.

Ancora una volta si apre un tendaggio, si entra in una stanza; si alza un sipario, si cambia atto; si gira una pagina, s'apre un capitolo nuovo.

Il nuovo atto, il capitolo XVII, è letteralmente una pagina nuova: «Ebbe inizio, da allora, il periodo più travagliato e più intenso della mia vita» (CL 111). Il ragazzo non solo stravolge il copione, ma il palcoscenico sarà più grande, sarà esteso a «tutte le stanze, i meandri, gli oziosi spazi della casa disabitata» (CL 111), fino ad arrivare al giardino: un palcoscenico “infinito”. I due giovani infrangono i confini, interni ed esterni, che le tende segnavano, implacabili.

Landau mi concesse subito una libertà di movimento nella quale non avrei osato sperare. Mi consegnò le chiavi di tutte le stanze, i meandri, gli oziosi spazi della casa disabitata; mi concesse di tirare le tende o di spalancarle quando lo avessi creduto opportuno; m'invitò a utilizzare come volevo le amenità del giardino. (CL 111)

La libertà di movimento e di passaggio fra gli spazi cancella dalla villa il tempo e, dunque, la morte. Casa Landau diventa «un paradiso terrestre che, fuori da quella porta [dello studio del professore], avevamo licenza di percorrere in lungo e in largo come se fosse eterno» (CL 111).

I due giovani protagonisti, entrambi adolescenti, sono vittime del «nomadismo congenito» (CL 106) iscritto nella malattia di Miranda e nella ricerca di un *Heimat* da parte del narratore. Entrambi oscillano fra due case (forse la seconda casa di Miranda – «“Io non abito qui, ma laggiù” e indicò con la mano un punto indefinito al di là del cancello, “loro vogliono che io



abiti qui, ma questa non è la mia casa”» (CL 80) – è solo una sua fantasia, ma può anche essere una casa di cura reale, dato che, come dice il padre, «non può vivere sempre con me, e non può vivere neanche *senza* di me» (CL 92); ma a questa altezza del romanzo ci appare ormai superfluo parlare o meglio distinguere realtà e fantasie), a nessuna delle quali comunque si sentono di appartenere. Il teatro diviene allora zona franca, nel suo essere luogo e funzione: un *Heimat* che possa accoglierli entrambi, un Eden<sup>122</sup>.

Accedendo a questo Eden – paragone confermato dallo studio inaccessibile di Landau definito come «l’albero del bene e del male» (CL 96) – il narratore si fa salvatore nei confronti dell’ammalata, sul volto della quale si legge ora «anche una remota felicità» (CL 111).

Ma «un tarlo a cui non sapevo dare un nome che sinistramente fluttuava nel fondo delle conquiste» (CL 111) (come la follia quindi, con la quale forse condivide lo stesso innominabile nome) getta un’ombra su quell’Eden<sup>123</sup>, che, come tale, è condannato a rimanere deserto, a fare da scenario alla cacciata, a “inverarsi” per sempre uguale. La malattia, come il peccato originale, impedisce la permanenza del narratore e della ragazza nel loro paradiso terrestre. E difatti:

Dalla porta socchiusa, sulla soglia su cui ero rimasto inoperoso nella mia ridicola foggia, assistetti a una scena in certo modo nuova per la mia fresca esperienza, qualcosa in cui dubitai per un poco che il tarlo che rodeva e oscurava in silenzio la nostra “felicità” non stesse emergendo e non venisse per me allo scoperto. (CL 113)

---

<sup>122</sup> Anche qui, come per *Fratelli*, un ritorno dopo una caduta. Per una disamina attenta e puntuale della caduta come simbolo della modernità, cfr. A. SICHERA, *Ceux qui cherchent en gémissant. Crepuscolo e nascondimento di Dio nella scrittura letteraria*, Acireale, Bonanno, 2012.

<sup>123</sup> Cfr. C. SEGRE, *La vita, la follia...*, op. cit.

Un paradiso terrestre che tale appare solo all'inizio, presi dall'entusiasmo di una libertà nuova e conquistata. Nell'ultimo breve capitolo del romanzo, il ragazzo scopre come l'esterno rispecchi l'interno della villa, che la stessa decadenza si ripete fuori, che l'esterno non è diverso dall'interno. Libero di poter osservare la villa e il giardino senza la costrizione del punto di vista obbligato del viale, o in preda alla paura, adesso ha la possibilità di infinite vedute, di infinite prospettive.

Constatai che il viale era l'unica parte curata, diciamo, del territorio, il quale vegetava, per il resto, nel più completo abbandono. Mi accorsi anche che [la villa] non era solo selvaggia: era d'una vastità ben maggiore di quella che potevo intuire guardando dalla città. (CL 117)

Ma, soprattutto, la villa manca di limiti, è infinita: «Io, per la verità, non trovai mai il muro di cinta che mi aspettavo, ricoperto di edera e muschio, segno sicuro di un limite della villa» (CL 117).

Disordine e abbandono caratterizzano anche l'esterno della villa, solo in parte mascherato dal viale: la dicotomia studio-villa si amplia a studio-giardino: l'ordine è caratteristica di quel solo spazio privato, unica fortezza che ha resistito all'assalto della follia. La presenza di lontani interventi dell'uomo – dei sentieri, una fontana con un putto, un gruppo marmoreo, un sedile – si fonde con l'intrico della vegetazione spontanea, rendendo di fatto illeggibile ogni segno di delimitazione rispetto alla campagna circostante. La malattia mentale ha quindi un ulteriore legame metonimico con la natura caotica, indistinta, impenetrabile, seppur seducente.

La follia [...] si esibiva sempre dove non te l'aspettavi che potesse manifestarsi, cangiante e ingannevole, capace di sedurti o di spaventarti quasi usando le stesse maniere. Era, insomma, una specie di boscaglia impervia eppure attraente, in cui conveniva addentrarsi seguendone i profumi fascinosi e badando, però, ad ogni passo, ai pericoli insidiosi del sottobosco. (CL 106)

Avevamo accennato prima all'«episodio del travestimento». Se «la follia [è] ancipite» (CL 106), anche questo “atto”, usando una terminologia teatrale quanto mai autorizzata, conterrà un'ambiguità intrinseca che dovrà manifestarsi in scena: lo stesso travestimento che doveva inverare un amore scatenerà anche violenza. Landau infatti vuole sostituirsi al ragazzo indossandone la maschera di donna. Una finzione nella finzione: il ragazzo deve sostituire Landau nella cura di Miranda, Landau vuole prendere il suo posto come destinatario delle attenzioni della figlia.

Ma dal “teatro” di Miranda il padre è da sempre escluso: colpevole – della stessa colpa del fratello sano e del custodito – su cui sfogare tutta la propria rabbia violenza repulsione, è ormai, se non da sempre, estraneo al mondo della figlia.

Ed è vano il precedente tentativo del ragazzo di inscenare una recita a tre, di far sì che, tramite la sua presenza, il padre riesca a entrare in relazione con la figlia, sempre attraverso il gioco, la finzione: «Le dissi: “Perché non vuoi che tuo padre sia uno di quelli che si nascondono? In tre il gioco [del nascondino] è più divertente”. Il suo “no!” fu un grido che aveva qualcosa di disperato» (CL 112).

D'altronde anche lei è estranea al suo “teatro”: le è infatti impedito l'ingresso allo studio, la soglia del quale è l'ultimo argine, il muro di cinta che difende e imprigiona il padre, che vive nell'illusione di preservare per

sé uno spazio immune dalla follia<sup>124</sup>, un luogo in cui l'immutabilità dell'ordine e del tempo si contrappone al caos: due infiniti allo specchio.

Il "travestimento" quindi ha una fine già scritta nel libro che vede protagonisti il padre e la figlia. Infatti, al gioco dello scambio di sessi e alle sue malie dovuti alle maschere indossate dai ragazzi si sostituiscono il dramma dello scambio di ruoli fra il padre e la figlia, e le sue angosce: la stessa maschera del vecchio Pantalone indosso a Miranda e la stessa maschera di donna ma stavolta indosso al padre non permettono alla nuova coppia di attori di interpretare gli stessi ruoli, di seguire lo stesso copione, di avere la stessa relazione<sup>125</sup>. Difatti il tentativo fallisce subito: il *topos* teatrale dell'*agnitio* felice non può essere il finale di questa scena. Miranda riconosce il padre e, strappatasi la maschera di dosso, lo aggredisce. Uno scontro che adesso trova il proprio doppio nella precedente aggressione del narratore contro il padre, in difesa, per una volta, della madre:

Prima che io stesso mi rendessi conto di ciò che facevo, e forse nell'istante in cui lui e la mamma si accorgevano della mia presenza inattesa e tacevano di colpo, mi feci incontro a mio padre agitando i pugni a poca distanza dalla sua faccia (avevo ormai quasi la sua statura) e gridai con una voce che goffamente, credo, ricordava quella fredda e terribile che il professore mi aveva rivolto nel corridoio: «Tu non hai il diritto di parlarle così, hai capito? Non hai il diritto di pronunciare neanche il suo nome» [...]. (CL 70)

Non solo un doppione dell'aggressione, ma anche un ennesimo scambio: durante quest'alterco, infatti, il ragazzo si era scoperto una voce

---

<sup>124</sup> «Io ho comunque un prontuario che ho redatto con pazienza negli anni, e che le mostrerò se vorrà degnarsi d'accettare la mia proposta. Con quello è possibile capire alcune, almeno avvicinarsi al senso» (CL 98-99). Se lo studio di Landau rispecchia la stanza del fratello sano in *Fratelli*, il prontuario è il corrispettivo della Tabella del tempo.

<sup>125</sup> Sul valore della maschera, a teatro come nella vita, è ormai superfluo rimandare alle opere di Luigi Pirandello.

del tutto simile a quella «tremenda» (CL 69) con cui Landau si era rivolto a lui quando, sentendosi scoperto durante un'altra colluttazione con la figlia e appellandosi a un formalismo – l'ordine, la forma, il rigore: ciò che dentro il suo studio gli garantiva un argine contro la follia che imperversava già oltre la sua porta – che mirava a salvare un'apparenza perduta ma che ne sanciva la sconfitta, tuonò: «Lei non ha bussato, ragazzo» (CL 69).

Benché Landau cerchi e trovi nel ragazzo un compagno per la figlia<sup>126</sup>, tradisce un sentimento di gelosia e di invidia nei confronti del suo allievo: se tutto – i personaggi, la casa, la malattia – finora ha rivelato un'essenza duplice, non stupiscono i sentimenti opposti del professore verso colui che egli vede comunque come un rivale<sup>127</sup>, al quale non ammettere peccati e disfatte. Infatti, subito dopo l'ultimo sfogo violento di Miranda dirà: «“Lei ha veduto qualcosa che non si ripeterà” [...] “Io sono entrato per primo nella stanza per evitare che fosse lei l'oggetto di quella piccola scena”» (CL 113). E di seguito, per ripristinare una superiorità rassicurante: «“ha ripassato il latino? Alla fine del pomeriggio ho intenzione di interrogarla”» (CL 113).

Ma il ragazzo è sicuro che se fosse «entrato per primo non ci sarebbe stata la piccola scena» (CL 113), riconoscendo a sé stesso un merito e un talento e lasciando a Landau colpe e illusioni.

---

<sup>126</sup> «Il compagno ideale per mia figlia è un ragazzo alle soglie della vita, che non sa nulla di malattie e di disturbi della mente e si mette semplicemente a conversare come se fosse una persona qualunque in una giornata qualunque...» (CL 99). All'indefinitezza dei due aggettivi “qualunque”, ma anche al non sapere, sembra associarsi per la prima volta una serenità che non aveva mai dimorato prima nei testi precedenti di Samonà.

<sup>127</sup> La tragedia di un padre che invidia il compagno della figlia, le contrastanti passioni che ne caratterizzano i comportamenti, l'ossessione che diventa scopo della sua vita: ridotta a questi schematici temi, *Casa Landau* sembra avere un ulteriore debito verso un'altra opera teatrale, la tragedia alfiariana *Saul*.

Casa Landau non è soltanto il teatro di questo romanzo, ma anche il teatro di altri romanzi o di possibili varianti<sup>128</sup> dei grandi romanzi ottocenteschi, che si inseriscono in “questa storia”.

Probabilmente, alla dottrina della dipendenza della vita dai libri e delle circostanze degli individui da quelle dei personaggi fantastici, bisognava sostituire l’idea di una sintonia, d’una convergenza segreta e ininterrotta fra i due momenti; e la teoria di un disegno generale, continuamente in atto, che comprendeva i personaggi e i viventi (questi non più come proiezioni o reincarnazioni dei primi ma come una loro progenie poteva ancora sussistere. (CL 90-91)

Per il narratore il termine “convergenza” non significa avvicinamento ma influenza reciproca, in sostituzione del termine “dipendenza” che prevede posizioni di supremazia e quindi di subordinazione.

Convergono quindi anche realtà e irrealtà. Egli stesso, dopo il contatto fisico, corporeo, reale con la ragazza che credeva non appartenesse a quel mondo, e dopo il discorso di Landau sull’infinito, si rivede, si scopre nei personaggi letterari:

mentre stringevo fra le mie le mani tremanti e fredde della ragazza, Fantine era come svanita all’istante, respinta nel suo universo libresco da quel freddo, da quel tremore che non riuscivo a quietare. E Landau? Dal momento in cui s’era messo a parlare dell’infinito e di Dio, non era stato che lui, l’autentico professore di matematica; e il signor Madeleine era uscito con discrezione dalla sua pelle. (CL 90)

---

<sup>128</sup> «Non era mai sazio di ulteriori possibilità di racconto, s’interrompeva durante il gioco, mi chiedeva di assecondarlo eccitandosi in proposte di grovigli e scioglimenti sempre più improbabili» (F 25). Al pari del fratello malato, il narratore di *Casa Landau* non si accontenta del testo già scritto, che è «la tomba di tutte le storie» (F 29), ma immagina quante più mistioni e varianti.

Si trattava solo di assegnarsi una parte: «ma qual era il mio ruolo in quel frangente? Qui la risposta non era difficile» (CL 89).

È suo il ruolo del «Testimone, un testimone che vigila, che può trasformarsi in un Salvatore» (CL 89): come il «lettore complice» (CL 89) che salva il Madeleine dei *Miserabili* dalle situazioni pericolose, adesso tocca a lui aiutare Landau nella sua richiesta, nel suo grande azzardo: «Il mio progetto poteva, doveva attuarsi in qualsiasi modo, mia figlia lo reclamava» (CL 94).

Da lettore che si emoziona per i romanzi tanto da condividere le sorti dei personaggi, attraverso l'inveramento (quindi una *mise en abyme* che si fa carne), in lettore di un testo che s'apre all'apertura di una tenda, il ragazzo comprende sé stesso e la realtà come lettore: «non si trattava dunque, per me, che di entrare materialmente nel ruolo, inverarmi, essere là nell'ordito, nel cuore della tempesta, invece che guardare da fuori le vicende del libro e i loro esiti a villa Landau» (CL 89).

Se il mondo è un abisso, come diceva Pascal, esso può specchiarsi solo nella *mise en abyme* e sperare riconoscimento e redenzione in essa. Come nell'*Amleto*, l'unico momento di verità è affidato alla finzione teatrale.

Nel lavoro di rimaneggiamento delle storie, il ragazzo può esercitare la propria voglia di libertà ma anche di controllo<sup>129</sup>: il suo rifugiarsi nei «meandri ricamati dalla penna» (CL 47) di qualche autore lo avvicina però ai «meandri della follia» (CL 106).

In principio le sue preferenze vanno ai capolavori di Victor Hugo e Balzac, non soltanto per il loro realismo, ma proprio per

---

<sup>129</sup> Cfr. M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, op. cit.

l'implacabile convergenza dei fatti, l'esattezza ferrea e quasi spavalda del loro concatenarsi: degli anni, dei giorni, fin dei singoli istanti, e degli oggetti, delle vie, delle case, degli angoli dispersi di città e di campagna che facevano da cornice all'instancabile andirivieni. (CL 45)

Ma, a differenza dei libri di Balzac, quelli di Hugo sono per il ragazzo aperti all'esterno, come *I miserabili*, la cui

pagina era come una superficie porosa e friabile: i personaggi vi entravano e uscivano senza sosta, così che anche i più audaci interventi esterni potevano susseguirsi in una specie di grandiosa, vorticosa frammentazione. Tutti, là dentro, parevano disposti a incontrare, amare, cercare, perseguire, aborrire eroi di altri libri; e i più svelti ad accogliere quell'invito sembravano proprio i bizzarri inventori, i coraggiosi esploratori e i giramondo di Verne. Se Grandet voltava le spalle, c'erano subito un Phileas Fogg, un Samuel Ferguson pronti a collaborare. (CL 47)

La pagina dei *Miserabili* è porosa, permette cioè la relazione fra i personaggi non solo all'interno di quel testo, ma con quelli degli altri testi, fuori dai limiti del libro stesso. Il limite dei romanzi di Balzac rispetto a quelli di Hugo è proprio il limite, il fatto che la pagina contenga e trattenga i personaggi, in cui è «difficile modificare anche un solo particolare all'interno» (CL 47)<sup>130</sup>. La pagina di Hugo permette invece l'oltrepassamento: è porto d'arrivo e partenze per storie e personaggi diversi, anche viventi.

Alla porosità, condizione necessaria e non sufficiente alle contaminazioni, occorre aggiungere la predisposizione del ragazzo, la sua predilezione per alcuni snodi narrativi, per alcuni momenti propizi – al pari di un autore che nelle personali scelte stilistiche ha la cifra del proprio

---

<sup>130</sup> Benché alla fine, come vedremo, sarà proprio un'opera di Balzac, *Eugénie Grandet*, a inverarsi. O almeno così sembra.



scrivere – affinché vi sia il passaggio di un personaggio, o più personaggi, da una storia all'altra:

In quegli anni un'intima vocazione ai contrasti e alle tinte forti mi apriva più facilmente le porte della tragedia e del male che quelle della virtù. L'eroismo, l'onestà, la buona condotta, il perdono mi sembravano piaceri minori; la difficoltà, la paura, l'intrigo, la pervicacia dell'odio erano i rombi segreti, i sussurri oscuri di cui lo scenario del mondo irresistibilmente fremeva. Queste cose mi trascinavano nel cuore, anzi nelle viscere dei romanzi; le altre, i loro contrari, raffreddavano la lettura. Perciò non avevo dubbi: l'incontro fra gli autori doveva avvenire nei momenti di massimo affanno, lungo cammini impervi e, possibilmente, in vista di grandi pericoli e di torbide tentazioni, non nei luoghi ridenti dove il bene, e magari il benessere, avevano trionfato sull'empietà. (CL 47-48)

Una dichiarazione di intenti celata da manifesto poetico: se l'elenco che va dall'eroismo al perdono segna ancora una volta il rifiuto, la non appartenenza, l'estraneità al fascismo e alla Chiesa, l'incontro fra gli autori, nella sua necessità e nelle sue modalità, descrive, sì, l'intenzione del narratore, la sua riscrittura dei testi, ma prefigura anche l'incontro fra lui e Landau: sicuramente in quella casa – ma anche nella casa d'origine del ragazzo – non il benessere aveva trionfato. E nemmeno tutt'intorno, nell'inverno del '39.

Con la manomissione dei romanzi, al limite di una violenza, il ragazzo può farsi salvatore ma anche aggressore nei riguardi dei personaggi:

Potevo riparare dei torti anticipando l'arrivo di un salvatore, sopprimendo un aguzzino che aveva infierito troppo sulla sua vittima, o umiliando un amante infedele. Ma potevo anche abitare il male e l'ambiguità più a lungo di quanto gli autori avessero deciso di farlo. (CL 46)

Il suo interesse è tutto rivolto al rapporto fra salvatore e vittima, non riuscendo ad avere una visione manichea del bene e del male, non riuscendo a concepire l'atto gratuito, l'atto totalmente buono: non crede insomma nella fissità dei ruoli di vittima, aggressore e salvatore. Le possibilità che gli altri autori avevano precluso ai personaggi lui le riabilita, ubbidendo al suo «capriccio» o alle esigenze mute di riscatto, alle richieste di una seconda vita, al grido di salvezza dei personaggi.

Ne è per lui un esempio Jean Valjean, campione del Bene ma vittima del proprio autore, che gli ha impedito di provare sentimenti per le donne soccorse: «una verità sottile e bruciante che l'eroe voleva imporre ad ogni costo alla mia attenzione benché l'autore facesse quanto poteva per soffocarla e celarne la vera natura» (CL 52).

La possibilità che gli autori hanno escluso, il ragazzo la reintegra, riscrivendo daccapo la storia: da un atto di libertà (o di imperio, il suo), il mondo finzionale subisce uno sconvolgimento, che porta a un finale diverso. Con il risultato che

il buon signor Madeleine, e cioè lo stesso Jean Valjean convertito, tratta in salvo Fantine e portatala a vivere con sé nella villa, avesse conosciuto la lenta pania del desiderio e della lussuria, e tenesse ora prigioniera e in balia dei propri istinti la stessa giovane donna che in un primo tempo aveva curato e redento. (CL 73)

Le novità nelle relazioni create all'interno dei testi, fra testi diversi e fra i testi e la vita, si riverberano sulle relazioni del ragazzo. Il passaggio dalla dipendenza alla convergenza fra i personaggi e i viventi, fra i testi e la

vita, corrisponde al passaggio del ragazzo da relazioni di dipendenza dall'altro a relazioni di convergenza.

È la convergenza a dare finalmente un nome e un'unica origine romanzesca alla donna alla finestra, ora che il ragazzo ha potuto osservarla finalmente in viso: la scelta, obbligata, del narratore cade sui *Miserabili* e su Fantine. Come è obbligatorio l'accostamento di Landau:

non potevo più sottrarmi alla semplice sequenza dei fatti. Se proprio quella sera la cabala del numero civico era tornata a manifestarsi nella pagina aperta a caso [dei *Miserabili*], non c'era che una deduzione da fare: il losco personaggio che nei sogni si aggirava attorno a me senza volto andava messo in relazione a Landau e a quanto poco prima era accaduto alla villa. (CL 72)

Il narratore, che vorrebbe essere regista di svolte e finali alternativi di storie relegate altrimenti al rimpianto della pagina fissa, manovrando personaggi e destini, si scoprirà a sua volta manovrato da Landau che lo ha dall'inizio diretto, *metteur en scène* occulto di una messinscena che, seppur nell'inganno, rispetta un'alternanza di ruoli che assimila ancora di più i due protagonisti, da antagonisti quali apparivano fin lì al ragazzo.

Le storie dei libri, ritoccate e trasformate dal narratore, sono un teatro nel teatro. Ma teatro nel teatro è anche la follia: «teatro instabile, scivoloso ed ambiguo» (CL 106) dentro «il teatro di questa storia» (CL 10). Nel romanzo i testi si incastrano l'uno nell'altro, le figure si sovrappongono. La villa intera è un palcoscenico che permette ogni rappresentazione, persino quella di sé stessi.

A varianti così incisive [del romanzo *I miserabili*] ... villa Landau offriva un degno scenario. A casa una parte dei fatti restava dentro il quaderno o chiusa nei miei pensieri; nella villa i momenti più ardui si animavano di ruoli e di figure visibili (CL 53)<sup>131</sup>.

Anche nel sogno conclusivo – a differenza dei primi due romanzi l’ambientazione onirica è molto meno presente, avendo lasciato spazio all’immaginario teatrale, per quanto funzioni e similitudini siano comunque evidentissime – si confonderanno infatti le due figure paterne: il padre naturale e Landau. Benché spesso assente, è figura che si confermerà di fondamentale importanza; come dimostra la coincidenza onirica fra il padre e Landau, ribellarsi al primo equivale alla capacità di sostituirsi al secondo: il figlio deve commettere il parricidio simbolico per affermare la propria identità di adulto. Del resto le similitudini “triangolari” fra narratore, padre e Landau punteggiano il testo costantemente, a tracciare il percorso di formazione del ragazzo, segnandone l’origine e indicandone la meta: come la figura materna è scissa nelle figure della sorella e della madre, così quella paterna è scissa in quella del padre naturale, in cui il narratore si riconosce ma al quale deve ribellarsi per avere un’identità, e in quella di Landau, a cui sostituirsi per avere un ruolo.

---

<sup>131</sup> A ogni lettura di *Casa Landau*, ammaliati dalla capacità del ragazzo di creare relazioni fra i testi, ci aspettavamo che comparisse una figura a noi nota e capace di sovrapporsi, con le somiglianze e le differenze che ogni confronto porta, al professor Landau. «Siamo qua come agli orli della vita, Contessa. Gli orli, a un comando, si distaccano; entra l’invisibile: vaporano i fantasmi. E cosa naturale. Avviene ciò che di solito avviene nel sogno. Io lo faccio avvenire anche nella veglia. Ecco tutto. I sogni, la musica, la preghiera, l’amore... Tutto l’infinito ch’è negli uomini, lei lo troverà dentro e intorno a questa villa». È il mago Cotrone («non [...] l’autentico professor Landau, ma una specie di mago dai poteri invisibili») (CL 84), misterioso e affascinante anfitrione della villa “La Scalogna” «dimesso da tutto», a parlare in *I Giganti della montagna* di Pirandello: qui invita la Contessa Ilse e la sua Compagnia di attori a rimanere nella residenza per recitare *La favola del figlio cambiato*, un testo di Pirandello. Ci pare che ancora una volta tutto si tenga.

Il «peso di piombo» (CL 97) della parola «malattia» che colpisce Landau è il *trait d'union* col sogno, «immerso in un grigiore di piombo» (CL 102) – come se la condivisione cromatica fosse il primo segnale della condivisione del “peso” –, fatto dal narratore, in cui compare infatti il padre, subito dopo che il professore gli ha esposto il caso della figlia ammalata.

Nel sogno il ragazzo è seduto in un'aula scolastica «immensa, ma vuota» (CL 102), immersa in un «grande silenzio». È in preda al panico, perché deve essere interrogato dal padre, assiso alla cattedra, e teme che si scopra, infine, che «non ho mai sentito una parola delle lezioni di Landau» (CL 102, 103).

Ma l'inconscio del ragazzo ha registrato un evento che il giorno prima lo aveva sconvolto: l'ingresso di un topo nello studio di Landau. Che naturalmente il sogno stravolge nel proprio linguaggio<sup>132</sup>: «Ed ecco la novità: a un tratto qualcosa sguscia alle spalle di mio padre, passa dietro la cattedra furtivamente e avanza con grande lentezza rasentando la parete di fondo» (CL 103).

È Miranda, che cerca di raggiungere “l'altra porta” dell'aula, ricordando in ogni cosa il «miserabile evento ... del tutto imprevisto» (CL 99) del giorno innanzi, intervenuto proprio quando il ragazzo stava per accettare la proposta del professore.

Miranda nel sogno ricorda il topo, non soltanto per l'ordine dei suoi spostamenti ma anche perché «la sua bellezza s'è come deformata e contorta in un groviglio animalesco<sup>133</sup>, che la costringe a muoversi

---

<sup>132</sup> Cfr. I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insiemi infiniti...*, op. cit.

<sup>133</sup> Calibano, altro personaggio fondamentale della *Tempesta*, fa forse capolino nella natura “animalesca” di Miranda.

cautamente, a fatica, toccando con le mani e con le ginocchia per terra» (CL 103).

La ragazza è una «creatura strisciante» (CL 103) come il topo, e il suo «pallore mortale sul viso» (CL 103), metafora di morte, è lo stesso pallore, e la stessa metafora, del «pallore [...] intenso» (CL 100) provocato al ragazzo dall'apparizione improvvisa del topo reale. Un pallore accompagnato da un senso di soffocamento e di ristrettezza che riduce la villa a una tomba. Al narratore sembra infatti: «d'esser finito, come nei sogni, in un luogo privo di finestre e di porte» (CL 100).

Ma nel sogno, a differenza dell'animale, viene scoperta dal padre del ragazzo che dà il via – «È come un segnale», CL 103 – alla violenza di numerosi adolescenti che sbucano fuori all'improvviso da ogni parte e le tirano sassi.

Così come Landau nella realtà sarebbe stato avverso al topo, se soltanto l'avesse visto, giacché il suo studio doveva essere inaccessibile all'orrore rappresentato da quel topo, in quanto elemento di disordine, di caos e quindi di follia, dal canto suo il padre del narratore nel sogno s'opponesse all'ammalata. È responsabile dell'aggressione quindi, ma materialmente la fanciulla è aggredita da coetanei del ragazzo: altri come lui, altri lui: «Raggiunta in diverse parti del corpo, la figlia di Landau mugola, geme, si dibatte, infine si accascia per terra a un passo dalla salvezza» (CL 103).

Miranda, a differenza del topo, per raggiungere l'altra uscita dell'aula ha bisogno dell'intervento del narratore, il quale, dopo aver supplicato il padre di intercedere, di far cessare l'aggressione, da solo riesce a trascinarla via, a salvarla.

[la] trascino a fatica verso la porta e abbandoniamo l'aula. ... le dico: "adesso sei salva ..."  
Intanto, con una mano, comincio a sollevarle piano la gonna e a insinuarle le dita fra le gambe,  
mentre lei mi sorride, lasciando fare, con espressione raggiante. (CL 103)

Come per la riscrittura di Valjean, il soccorritore gode del premio che crede dovuto, cede alla tentazione che al protagonista dei *Miserabili* fu negata, censurata.

Al risveglio dal sogno, ancora una volta – l'ultima –, il protagonista cerca nella famiglia una risposta che lo accolga, oppure che ne sancisca il definitivo distacco:

[...] «Mamma, ci sono molte forme della follia?»

[...] «Perché, stai leggendo l'*Orlando furioso*<sup>134</sup>? Ecco, quella di Orlando per esempio è una forma della follia»

«Ci sono gli epilettici», gridò mia sorella da un altro angolo della casa, «nel Seicento li chiamavano indemoniati, credevano che il demonio li possedesse» [...]. (CL 104)

Se da un lato con questa risposta vengono ribaditi i ruoli della madre e della figlia, non solo fra loro due ma anche nei confronti del ragazzo – la madre ancora una volta non coglie il nucleo, il senso, l'importanza della domanda, la sorella invece vuole beffarlo, provocarlo, intimidirlo –, dall'altro la malattia come possessione crea un immediato cortocircuito con il teatro: l'attore che diventa personaggio è assimilabile al posseduto, l'artificio teatrale – e quindi la malattia – lo rende doppio<sup>135</sup>. «La follia era ancipite, doppia, mostrava un volto per rivelarne un altro, esibiva una

---

<sup>134</sup> La pazzia di Orlando e non la pazzia del Don Chisciotte uscito di senno per aver letto troppo. Ancora una volta, il Don Chisciotte è estraneo al mondo finzionale del romanzo.

<sup>135</sup> Sul doppio, sulle sue implicazioni e significati cfr. M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 2012.

lingua dai contenuti remoti, sfuggenti, probabilmente opposti o diversi da quelli che emergevano in superficie» (CL 106).

A ragione la follia è un teatro. Ma di quel teatro familiare il narratore non farà più parte. Quel giorno, nel pomeriggio, qualcosa cambia: non è più la sorella che accompagna il narratore al cancello della villa, ma è lui che accompagna lei «fino all'entrata della palestra» (Cl 104). Emancipandosi dalla sorella, adesso è pronto ad accompagnare Miranda.

Giunto al cancello della villa: «Mi sentii solo al mondo. A un tratto aprii il cancello ed entrai» (CL 104); la scelta è compiuta, la parte accettata, il ruolo assunto: «entrai nello scenario del mio destino. Landau era già sulla porta [...] Mi limitai ad una frase: “Accetto la sua proposta. Mi dica cosa devo fare fin da questo momento”» (CL 104, 105).

Ma lo aveva da sempre saputo:

potevo dirmi espulso simbolicamente dal luogo dove abitavo e forse dalla famiglia cui appartenevo non senza disagio [...] il mio destino probabilmente era altrove [...] in quella villa appartata dal mondo e nella visione di quella strana creatura da cui la legge dei numeri sembrava escludere, invece, i miei familiari. (CL 31)

La «legge dei numeri», ultimo retaggio del padre, è una serie di corrispondenze numeriche: fra il numero civico della villa (il 373), i passi impiegati dal ragazzo per andare da casa sua a Casa Landau (373) e le età del narratore, della madre e della sorella (che il narratore variamente combina aritmeticamente), una serie che acquista agli occhi del caso l'ineluttabilità di un destino.



E sembra un atteggiamento altrettanto paterno – nella misura in cui un padre corregge un figlio ma anche per il sentimento antifascista che accomuna i due adulti – quello di Landau di correggere i temi del ragazzo, lasciando tracce frequenti della sua minuta calligrafia, quasi a immagine dell’ingerenza del narratore nella scrittura altrui:

nello stile dell’italiano dissentivo da lui (il mio stile era quello delle traduzioni, spesso non buone, dei grandi romanzi) e cercavo di contrastarlo. Mi pareva che un certo sussiego naturale, direi un conservatorismo congenito, minacciasse nel suo modo di scrivere la ricchezza del lessico [...]. (CL 114)

Ma, rileggendo le correzioni, il narratore arriva anche ad ammirarle, perché sono «l’antidoto più perfetto della prosa autoritaria propagandata dal regime dell’epoca» (CL 114).

Landau, rimaneggiandone lo stile – e opponendosi al fascismo nell’unico campo e con le uniche armi che conosce e possiede, così come si oppone alla follia della casa con l’ordine immutabile del suo studio che gli dona un illusorio riparo –, conferma il diritto-dovere del narratore di riscrivere, l’importanza della possibilità di un errata-corrige che possa dalle pagine trasferirsi, “inverarsi”, nella vita.

Una possibilità a lui preclusa: nel finale riportato dalla moglie di Samonà, se lo studio del professore risulta distrutto da uno scoppio d’ira violenta di Miranda, simbolo che la follia ha fatto irruzione pure lì, la sparizione di padre e figlia indica invece che una follia ancora maggiore ha fatto irruzione nella loro vita, una follia alla quale non si pose rimedio.

«Ma si può ragionevolmente supporre che il ciclone della guerra spazzerà via tutti, tranne forse il giovane narratore, quasi a simboleggiare una continuità della vita dopo la barbarie»<sup>136</sup>. Saremmo tentati di sostituire a quel ciclone il termine “tempesta”, in aggiunta alle altre cinque occorrenze nel testo, a ricordare, velata da innocente parola, l’opera shakespeariana.

Il ragazzo è un cambiamento delle costanti narrative di Samonà, una «trasgressione»<sup>137</sup>. La malattia è più una funzione che una condizione esistenziale. Alla letteratura adesso è chiesto un compito inedito.

Non è solo trasgressivo il ragazzo nella sua riscrittura, ma Samonà stesso nella nuova declinazione dei suoi temi costanti e più cari. Alla pietà nei confronti dei protagonisti (siano vittime, di sé stessi o di altri, che carnefici, di sé stessi o di altri) si aggiunge, quando non sostituisce, una speranza, un’ammissione di felicità possibile. Nessuna discesa, nessuno scavo, nessuna «cortina», ma un Eden, seppur temporaneo come ogni dimensione dell’umano, in cui abitare, in cui essere – come la donna col cane zoppo, la cui capacità di entrare in relazione, di comunicare, non è più auspicata ma effettuale, presente nell’*hic et nunc* della relazione. Manca la consunzione del corpo, il suo disfacimento (sono due ragazzi) e la malattia non viene abbracciata come mezzo e luogo della comunicazione, del rapporto.

---

<sup>136</sup> L. KLOBAS, *Professore di desiderio*, in «Corriere della Sera», 21 ottobre 1990.

<sup>137</sup> Si confronti il saggio di Samonà *Sui rapporti fra storia e testo...*, op. cit.: «Diremo che in un testo c’è adeguamento alla norma solo nella misura in cui si prospetta e si attua una possibilità di violarla; diremo che all’interno del testo la norma è come una presenza-assenza, un riferimento sempre contemplato per essere continuamente esposto a modificazioni o disatteso e negato. Insomma, la norma è il punto di partenza di una strategia della trasgressione in cui consiste, in definitiva, tutta la serie delle componenti che il critico tradizionalmente designava (con metodi e da prospettive di volta in volta diversi) come stile, procedimento narrativo, tonalità, invenzione, originalità, e così via» (pp. 660-61).

A differenza dei primi due romanzi in cui il movimento è dal sano verso il malato o dal malato verso il sano, in un ambiente in cui la claustrofilia si specchia nella claustrofobia (ma un Eden compare anche prima, in *Fratelli*), in *Casa Landau* manca nel protagonista, che tenta la relazione, l'ossessione che caratterizzava i protagonisti precedenti, il senso di colpa e la necessità di esplicitarla. E, forse, la funzione sociale – se per sociale ammettiamo anche il nucleo minimo, il rapporto a due – della letteratura è una risposta alla malattia che imperversa dentro e fuori dalla casa Landau.

A conclusione, perché un lascito è sempre un sigillo e un auspicio, ci sia concessa una suggestione in cui il doppio, la malattia e la letteratura giocano a fondersi e confondersi, in una soluzione di continuità che rende indistinguibili le parti ma riconoscibile il tutto.

Se dunque per il fratello sano di *Fratelli* la scrittura è una sorta di *esprit d'escalier* a cui affidare un riscatto tardivo, l'illusione di una rivalsea mai attuata e mai attuabile, l'inveramento dei personaggi letterari nella realtà del romanzo *Casa Landau* appare come una seconda possibilità di “vita” fuori dalle pagine in cui il destino è, *à la lettre*, già scritto. A sua volta quindi la realtà – finzionale, certo – diventa riscatto per la letteratura: il riflesso di quello stesso *esprit d'escalier* appena accennato, in un gioco di specchi metaletterario in cui vita e letteratura non sono più una *ancilla* dell'altra ma esistono sullo stesso piano. E, non sottraendoci al gioco – parola così importante nei tre romanzi –, siamo tentati di leggere ogni romanzo di Samonà come una compensazione, o meglio il bisogno di una compensazione – del resto, non è anche questo la letteratura? Un

risarcimento fuori tempo massimo con una moneta dall'altissimo valore eppure non spendibile –, e *Casa Landau* in particolare come un testamento.

Un testamento che assume tutto il proprio senso nel gioco di specchi vita-letteratura: se l'inveramento fallisce nella finzione, se Miranda non è un personaggio di romanzo ma solo un «angelo caduto», se insomma la soluzione che il ragazzo auspica non è nella letteratura all'interno della finzione letteraria, tutt'altro possiamo dire nella realtà e per la realtà. A patto di cambiare pretese e aspettative, di considerarla consolatoria nella sua dimensione mitica<sup>138</sup>.

Ma è anche il testo più felicemente complesso, per usare – e osare – un ossimoro: la memoria si sovrappone alla letteratura, il teatro si traveste da vita mentre la vita s'imbellezza per andare in scena in una vertigine borgesiana, la malattia perde lo stigma dell'ossessione, il *logos* non è stato sconfitto ma ha ormai abbracciato il *pathos* che scardina la dipendenza/controdipendenza dei testi precedenti e diventa «convergenza», la letteratura diventa relazione, diventa tramite di una nuova percezione di sé e dell'altro da sé. Samonà si scommette su *Casa Landau* e crediamo valga, a nostra volta, scommettere su questo romanzo che, completando il trittico composto assieme a *Fratelli* e *Il custode*, lancia una nuova sfida ermeneutica alla rilettura<sup>139</sup> e alla riscoperta dell'autore e della sua opera.

Abbiamo già detto del rapporto fra questo romanzo e *La tempesta* e della corrispondenza fra Prospero e Landau, del loro identico, paterno,

---

<sup>138</sup> Ci riferiamo naturalmente alla funzione dell'arte che Pirandello mette in scena nella fase dei «miti», benché non sia riuscito, nemmeno lui, a completare i *Giganti della Montagna*.

<sup>139</sup> Rileggere, dare significati nuovi, riscoprire è in fondo quello che fa il ragazzo quando dà nuovi finali ai testi già conosciuti. «Cercami di nuovo [...] anche se mi hai trovato» (F 44): riletta adesso, questa frase acquista un valore diverso. E giustamente: l'ermeneutica ha e dà significato se accetta il confronto col tempo, se anche dopo aver trovato – un senso, una chiave di lettura, un punto di vista – cercherà di nuovo.

scopo: trovare un marito alla Miranda dell'isola il primo, un amico alla Miranda della villa il secondo. E allo stesso tempo trovare, per loro stessi, quella quiete riservata ai padri che, persa ormai la battaglia col tempo, vogliono poter calare il sipario senza il bisogno di rimanere in scena per dei figli che abbiano smessi, ormai, i panni di figli.

A leggere le parole dell'elogio funebre fatto da Orlando, non siamo sicuri che Samonà l'avesse trovata, a pochi mesi dalla morte:

Finalmente costretto a sentirsi scaricato da una responsabilità schiacciante, come da ogni altra minore, in una giornata di benessere mi disse a Pisa, col suo dattiloscritto sulle ginocchia «Pensa che bello: ora sono libero di occuparmi solo di quello che mi piace»<sup>140</sup>.

«Costretto a sentirsi scaricato»: una libertà forzata, un ossimoro ancora che doveva accompagnarlo nella stesura finale di *Casa Landau*.

Un romanzo la cui necessità ci si rivela improvvisa eppure come aspettata da sempre, come se ogni pagina di ogni suo testo, da *Fratelli* a *Il custode*, da *L'esitazione* agli scritti su Buster Keaton, dovesse condurci a questa epifania, che, per caso et *pour cause*, non ci arriva dalle pagine di *Casa Landau*.

Nella *Tempesta* il promesso sposo di Miranda è il figlio del re di Napoli, Ferdinando. Sempre nell'elogio funebre di Orlando, poco prima dell'augurio che Samonà fa a sé stesso, appare un nome<sup>141</sup>, finora mai comparso: «il figlio maggiore, Ferdinando, creatura di grazia e di

---

<sup>140</sup> F. ORLANDO, *Parole dette ai funerali di Carmelo Samonà*, in «Belfagor», XLV, 1990, pp. 307-10, cit. a p. 310.

<sup>141</sup> Un nome che adesso ci appare da sempre presente, un'*agnitio* che dà al testo le fattezze del romanzo a chiave.

intelligenza, confiscato dalla malattia dietro un muro intermittente di irraggiungibilità e incomunicabilità»<sup>142</sup>.

Per sempre padre, mai più padre di così.

«Sono sul punto di abbattere una cortina alla cui base mi sto scavando, a forza di unghie, un passaggio» (F 140).

Noi però ci arrestiamo qui.

---

<sup>142</sup> F. ORLANDO, *Parole dette ai funerali di Carmelo Samonà*, op. cit., p. 309.

## *Bibliografia*





## *Opere di Carmelo Samonà:*

### a) Opere narrative:

- *Fratelli*, Torino, Einaudi, 1978; poi Milano, Garzanti, 1991; poi in *Fratelli e tutta l'opera narrativa*, a cura di F. Orlando, Milano, Mondadori, 2002; poi, con prefazione di D. Starnone, Torino, Utet, 2006; poi, con postfazione di F. Orlando, Palermo, Sellerio, 2008;
- *Il custode*, Torino, Einaudi, 1983; poi Milano, Garzanti, 1993; poi in *Fratelli e tutta l'opera narrativa*, a cura di F. Orlando, Milano, Mondadori, 2002;
- *Ultimo seminario*, in «Linea d'ombra», 20, 1987, pp. 112-20; poi in *Fratelli e tutta l'opera narrativa*, a cura di F. Orlando, Milano, Mondadori, 2002;
- *Casa Landau*, Milano, Garzanti, 1990; poi in *Fratelli e tutta l'opera narrativa*, a cura di F. Orlando, Milano, Mondadori, 2002;
- *Cinque sogni*, in «Paragone», XLI, 9, 1990, pp. 19-28; poi in *Fratelli e tutta l'opera narrativa*, a cura di F. Orlando, Milano, Mondadori, 2002;
- *L'esitazione* [1990], in *Fratelli e tutta l'opera narrativa*, a cura di F. Orlando, Milano, Mondadori, 2002.

### b) Principali studi di ispanistica:

- *Aspetti del retoricismo nella "Celestina"*, Roma, Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, 1953;
- *Profilo di storia della letteratura spagnola*, Roma, Veschi, 1959;

- *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*, Roma, Carucci, 1960;
- *L'età dei re cattolici e L'età di Carlo V*, in *Letteratura spagnola*, Milano, Sansoni-Accademia, 1973;
- *Ippogrifo violento. Studi su Calderón, Lope e Tirso*, Milano, Garzanti, 1990;
- *Scritture di Spagna e d'America*, a cura di S. Arata, prefazione di N. von Prellwitz, Roma, Bagatto Libri, 2003.

c) Altri testi saggistici:

- *Buster Keaton: il rigore dell'assurdo*, in *Arte e letteratura. Scritti in ricordo di Gabriele Baldini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1972, pp. 297-311; poi in «Linea d'ombra», 50, 1990;
- *Sui rapporti fra storia e testo: la letteratura come trasgressione e altri appunti*, in «Belfagor», XXX, 6, 1975, pp. 651-68;
- *Sulla fortuna attuale di Mozart*, in «La Cultura», XXIII, 2, 1985, pp. 357-62;
- *Elsa Morante e la musica*, in «Paragone», XXXVII, 432, 1986, pp. 13-20; poi anche in «Linea d'ombra», 89, 1994, pp. 64-66.

d) Interviste:

- S. PONZ DE LEON, *La scrittura come esperienza*, in «La voce Repubblicana», 21 luglio 1978;
- W. MAURO, *La mia mente è un romanzo*, in «Gazzetta di Carpi», 22 marzo 1984;

- G. L. LUCENTE, *Incontro con Carmelo Samonà*, in «Modern Language Notes», C, 1985, pp. 155-79;
- D. FASOLI, *Conversazione con Carmelo Samonà*, luglio 2012 (cfr. la URL: [https://www.riflessioni.it/conversazioni\\_fasoli/carmelo-samona.htm](https://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/carmelo-samona.htm)).

## Testi critici sull'opera di Samonà

- A. FRASSON, *Nell'inferno di un'impossibile convivenza*, in «Messaggero del Lunedì», 19 giugno 1978;
- N. GINZBURG, *Due fratelli*, in «La Stampa», 16 marzo 1978;
- G. MANGANELLI, *Dialogo tra fratelli malati di linguaggio*, in «Tuttolibri», 18 marzo 1978;
- C. MARABINI, *Fra i segreti della pazzia*, in «Il Resto del Carlino», 30 marzo 1978;
- P. MILANO, *Interpreterai tuo fratello*, in «L'Espresso», 19 marzo 1978;
- A. PORTA, *Se parla un sano di mente*, in «Corriere della Sera», 19 marzo 1978;
- J. RISSET, *Un'estrema fratellanza...*, in «Il Messaggero», 12 marzo 1978;
- G. PANDINI, *Il senso dell'Altro in "Fratelli" di Carmelo Samonà*, in «Forum Italicum», 4, 1979, pp. 516-21;
- C. TOSCANI, *La prossemica del personaggio*, in «Il lettore di provincia», 11, 1980, pp. 79-84;
- G. HAUTMANN, *La relazione psicotica in "Fratelli" di Carmelo Samonà*, in «Rivista di Psicoanalisi», 1, 1981, pp. 48-71;
- M. MUIÀ LABALLE, *Note pour une lecture de "Fratelli"*, in «Italiques», 1, ottobre 1981, pp. 69-104;
- G. BERTONCINI, *Fantasie vitali di un prigioniero solo coi banditi*, in «Il Tirreno», 13 novembre 1983;
- G. BIASIN, *Le icone italiane*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 183-208;
- O. MACRÌ, *Il "Custode" di Samonà*, in «L'Albero», XXXVI, 69, 1983, pp. 67-79;
- P. MAURI, *Il prigioniero*, in «la Repubblica», 17 novembre 1983;
- P. CITATI, *Se la vita si riduce ad una stanza chiusa*, in «Corriere della Sera», 2 dicembre 1983;

- F. RAMONDINO, *Una metafora degli anni bui*, in «Il Mattino», 14 dicembre 1983;
- F. RAVAZZOLI, *Figure di tempo nel romanzo novecentesco*, in «Materiali filosofici», n. 9, 1983, pp. 89-112;
- A. GIULIANI, *Prosa musicale per un ragazzo malato*, in ID., *Autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1984;
- L. MONDO, *In questo carcere c'è un uomo che aspetta parole*, in «La Stampa», 14 gennaio 1984;
- O. CECCHI, *Samonà e il gioco dei fantasmi*, in «L'Unità», 3 ottobre 1990;
- L. KLOBAS, *Professore di desiderio*, in «Corriere della sera», 21 ottobre 1990;
- F. ORLANDO, *Parole dette ai funerali di Carmelo Samonà*, in «Belfagor», XLV, 31 maggio 1990, pp. 307-10;
- G. PAMPALONI, *Il sognatore di romanzi e la pietà del Disordine*, in «L'Indice», agosto 1990, p. 4;
- F. ZANGRILLI, *Linea pirandelliana nella narrativa contemporanea*, Ravenna, Longo, 1990;
- *Narratori di Sicilia*, a cura di L. Sciascia e S. Guglielmino, Milano, Mursia, 1991;
- C. SEGRE, *La vita, la follia, i modelli in Casa Landau di Carmelo Samonà*, in «Autografo», 27, 1992, pp. 21-31;
- G. DI FONZO, *Follia, nevrosi, linguaggi in Manganelli e Samonà*, in *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 577-94;
- P. G. CONTI, *Appunti per una lettura di Fratelli di Carmelo Samonà nella prospettiva tematica del dialogo*, in «Cenobio», XLIX, 3, 2000, pp. 99-108;
- R. MORI, *Gli appartamenti, le stanze, le strade: la rappresentazione dello spazio nell'opera di Carmelo Samonà*, in «Italianistica», XXXII, 3, 2003, pp. 455-462;
- S. FERLITA, *I soliti ignoti. Scritti sulla letteratura siciliana sommersa del Novecento*, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 2005;
- C. GIBELLINI, *La grammatica della follia. Svevo, Pasti, Berto, Mari, Samonà, Manganelli*, in R. BERTAZZOLI, C. GIBELLINI, S. LONGHI, *La mente perturbata. Figurazioni letterarie del male interiore*, Verona, Cierre, 2013, pp. 189-300;

- E. SARMATI, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 90, *ad vocem*, Roma, Treccani, 2017 (cfr. la URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/carmelo-samona\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carmelo-samona_(Dizionario-Biografico)/)).

### *Altri testi consultati*

- C. MAURON, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, trad. it. di M. Picchi, Milano, Garzanti, 1966;
- H. RACKER, *Studi sulla tecnica psicoanalitica. Transfert e controtransfert* [1968], trad. it. di G. Di Chiara, Roma, Armando Editore, 1970;
- A. CAMUS, *La speranza e l'assurdo nell'opera di Franz Kafka*, in ID., *Il mito di Sisifo*, trad. it. di A. Borelli, Milano, Einaudi, 1972;
- D. WINNICOTT, *Gioco e realtà* [1971], trad. it. di G. Adamo e R. Gaddini, Roma, Armando Editore, 1974;
- M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire* [1975], trad. it. di A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 1976;
- W. PEDULLÀ, *La letteratura emarginata. I narratori giovani degli anni '70*, in «La Rivista», 1, ottobre 1978, pp. 91-102;
- I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, a cura di P. Bria, Torino, Einaudi, 1981;
- L. CANALI, *Autobiografia di un baro*, Milano, Bompiani, 1983;
- E. FACHINELLI, *Claustrofilia. Saggio sull'orologio telepatico in psicanalisi*, Milano, Adelphi, 1983;
- J. SNYDER, *I fratelli e il custode*, in «Alfabeta», 68, gennaio 1985, p. 17;
- S. VEGETTI FINZI, *Storia della Psicoanalisi. Autori opere teorie 1895-1985*, Milano, Mondadori, 1986;
- G. MANACORDA, *Letteratura italiana d'oggi. 1965-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1987;
- M. ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1988;
- E. BORGNA, *La schizofrenia come forma poetica e come forma clinica*, in *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993;

- F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993;
- S. FREUD, *Il perturbante* [1919], in ID., *Opere*, trad. it. di C. Musatti, vol. IX, Torino, Boringhieri, 1994;
- G. SPAGNOLETTI, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Newton Compton, 1994;
- G. BAIONI, *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano, Feltrinelli, 1997;
- C. GINZBURG, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in ID., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 15-39;
- V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 2000;
- F. TRICOMI, *Estetica e psicoanalisi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001;
- K. LAMBERT, *Transfert e controtransfert: legge del taglione e gratitudine*, in *La tecnica nell'analisi junghiana*, a cura di M. Fordham, trad. it. di B. Sambo, Roma, Magi, 2003;
- P. BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* [1984], trad. it. di D. Fink, Torino, Einaudi, 2004;
- W. PEDULLÀ, *Postavanguardia e nuovo realismo*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino e W. Pedullà, Roma-Milano, Gruppo editoriale l'Espresso-Federico Motta editore, 2004, vol. XV;
- V. SPINELLI, *Violenza e malattia nei romanzi di Carmelo Samonà*, tesi di Dottorato presentata alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Berna, 2005 [consultabile all'indirizzo [http://biblio.unibe.ch/download/eldiss/05spinelli\\_v.pdf](http://biblio.unibe.ch/download/eldiss/05spinelli_v.pdf)];
- *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, vol. IX *Il Novecento*, parte II *Il Secondo Novecento*, Milano-Roma, Il Sole 24 Ore-Salerno editore, 2005;
- M. MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, Roma, Cavallo di Ferro, 2010;
- G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Vol. 4. Il Novecento e il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 2012;
- M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 2012;



- A. SICHERA, *Ceux qui cherchent en gémissant. Crepuscolo e nascondimento di Dio nella scrittura letteraria*, Bonanno, Acireale, 2012;
- *La luna è fatta di formaggio*, a cura di G. Salonia, Trapani, Il pozzo di Giacobbe, 2016;
- F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario: storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Torino, Einaudi, 2017;
- F. MUSARDO, *Fratelli (1978) di Carmelo Samonà*, tesi di Laurea Magistrale presentata al Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi Roma Tre, A.A. 2017-2018 [consultabile all'indirizzo [https://www.academia.edu/39428966/\\_Fratelli\\_1978\\_di\\_Carmelo\\_Samon%C3%A0](https://www.academia.edu/39428966/_Fratelli_1978_di_Carmelo_Samon%C3%A0)];
- J. DERRIDA, *La disseminazione* [1972], trad. it. di M. Odorici, Milano, Jaca Book, 2018;
- S. PETRIGNANI, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2018.



## *Indice dei nomi*

Adamo, G. 83n  
Agostino d'Ipbona 40n  
Arata, S. 28  
Aristotele 59n

Baioni, G. 58n  
Balistreri, E. 70n  
Balzac, H. de 84, 103, 104 e n  
Basaglia, F. 43n  
Bertazzoli, R. 16n  
Berto, G. 16n  
Bertoncini, G. 18 e n  
Bevilacqua, A. 29  
Biasin, G. P. 14 e n  
Boccaccio, G. 27  
Borelli, A. 36n  
Borges, J. L. 7, 13, 33, 48  
Borsellino, N. 19 e n  
Bria, P. 54n  
Brooks, P. 70n  
Brugnolo, S. 52n  
Bufalino, G. 17, 43n  
Buzzati, D. 35

Calderón de la Barca, P. 27 e n, 38  
Calvino, I. 14  
Camus, A. 36n  
Canali, L. 18 e n  
Canetti, E. 33  
Céline, L. F. 33, 58  
Cervantes, M. de 38, 84n  
Chiara, P. 29  
Coletti, V. 17 e n  
Conrad, J. 33  
Consolo, V. 17, 29  
Conti, P. G. 81 e n  
Cortázar, J. 76  
Croce, B. 43n, 71n

Derrida, J. 88n  
Di Chiara, G. 63n  
Dordi, L. 28n

Dorè, G. 73n

Eco, U. 17  
Euripide 41n

Fachinelli, E. 53n  
Fasoli, D. 61n  
Favara, T. 26  
Ferlita, S. 16 e n  
Ferrero, E. 14  
Ferroni, G. 16, 17n, 19  
Fink, D. 70n  
Flaubert, G. 36n  
Fordham, M. 64n  
Foucault, M. 88n, 103n  
Frasson, A. 15n  
Freud, S. 51n, 58, 59 e n  
Fusillo, M. 111n

Gadda, C. E. 33  
Gaddini, R. 83n  
Garboli, C. 14  
Gibellini, C. 16 e n  
Ginzburg, A. 54  
Ginzburg, C. 84n  
Ginzburg, N. 14 e n, 28n  
Giuliani, A. 28n  
Gombrowicz, W. 33  
Guglielmino, S. 15 e n

Hautmann, G. 16 e n  
Hugo, V. 71, 84, 103, 104

Jiménez, J. R. 60  
Jung, C. G. 63

Kafka, F. 33, 35, 36n, 58 e n  
Keaton, B. 29n, 57n, 64, 65 e n, 117  
Klobas, L. 113n

Laballe, M. M. 14 e n  
Lambert, K. 64 e n  
Landolfi, T. 33, 35  
La Porta, F. 26n  
Longhi, S. 16n  
Lope de Vega, F. 27 e n  
Lucente, G. L. 40n, 53n, 57 e n, 58n, 62n

Macrì, O. 55n  
Malato, E. 18 e n

Malerba, L. 20  
Manacorda, G. 17 e n  
Manganelli, G. 16n, 28n, 33, 38n, 49n  
Mann, T. 43n  
Marabini, C. 15n  
Mari, M. 16n, 33 e n  
Matte Blanco, I. 54 e n, 90n, 109n  
Maupassant, G. de 33  
Mauro, W. 18 e n  
Mauron, C. 57n, 58n  
Melville, H. 33  
Monteverdi, A. 26  
Morante, E. 14, 26, 29  
Mori, R. 16 e n, 34n  
Moro, A. 18  
Musardo, F. 21n  
Musatti, C. 59n

Odorici, M. 88n  
Ongaro Basaglia, F. 28n  
Orlando, F. 13, 14, 15, 36n, 43n, 44n, 51n, 52n, 54n, 69 e n, 72n, 76n, 117 e n

Pampaloni, G. 35n, 40 e n, 69n  
Pascal, B. 40, 103  
Pasti, U. 16n  
Pedullà, W. 19 e n, 21  
Pellegrini, L. 52n  
Perutz, L. 33  
Petrignani, S. 14n  
Picchi, M. 58n  
Pirandello, L. 15n, 100n, 108n, 116n  
Poe, E. A. 76  
Ponz de Leon, S. 43n, 70n

Racker, H. 64 e n  
Ragni, E. 18  
Ravazzoli, F. 14 e n  
Risset, J. 76n  
Robert, M. 36n  
Rojas, F. de 27  
Russo, L. 14

Samonà, A. 26  
Samonà, C. 69, 70n  
Samonà, F. 26  
Samonà, G. 25  
Samonà G. A. 26  
Sanguineti, E. 20n  
Satta, S. 43n  
Sciascia, L. 15n, 17, 29

Scott, W. 84  
Segre, C. 15 e n, 69 e n, 79n, 84n, 95n, 97n  
Shakespeare, W. 84 e n  
Sichera, A. 97n  
Snyder, J. 40, 41n  
Socrate, M. 27  
Spagnoletti, G. 19 e n  
Spinelli, V. 21n  
Stevenson, R. L. 84  
Sturli, V. 52n  
Svevo, I. 16n

Tarchetti, A. 88n  
Tirso de Molina 27 e n  
Tomizza, F. 29  
Toscani, C. 14 e n, 52n  
Tricomi, F. 59n

Vegetti Finzi, S. 63n  
Verdi, G. 48 e n  
Verne, J. 85, 104  
Viganò, A. 28n  
von Prellwitz, N. 28  
Volponi, P. 20

Winnicot, D. 83n

Zangrilli, F. 15 e n



COMITATO EDITORIALE DIACRITICA EDIZIONI

Anna Oppido

Maria Panetta

Sebastiano Triulzi



«OFELIA»

Collana di critica letteraria e comparatistica

1. Maria PANETTA, *Croce fra critica e filologia*, 2018
2. Sebastiano TRIULZI, *Paure, oggetti magici e gesti d'amore. Percorsi critici da Herta Müller a Ogawa Yoko*, 2018
3. Sebastiano TRIULZI, *Tra parentesi. Note di letteratura comparata*, 2018
4. Sebastiano TRIULZI, *Note nel frastuono del presente: Pasolini, Landolfi, Manganelli, Pavese*, 2018
5. Maria PANETTA, *Curvarsi sui fantasmi di ieri: la letteratura come laboratorio*, 2018
6. *Nuove ricerche su Elena Ferrante*, a cura di Giuseppe Traina e Maria Panetta, 2019
7. Sergio RUSSO, *La malattia allo specchio. Lucide ossessioni in Carmelo Samonà*, 2019

ISBN 978-88-31913-10-2

Opera diffusa in modalità *open access*.